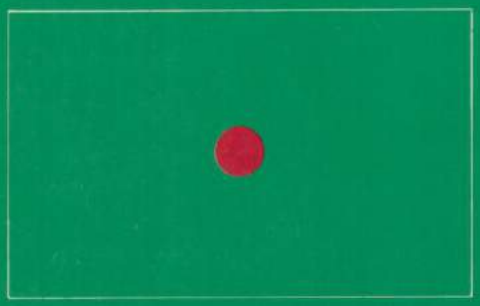
الدكتور ديزيره سقّال

حَرَكة الحَداثة

طُروحها وَإنجازاتها



منشورات ميريم

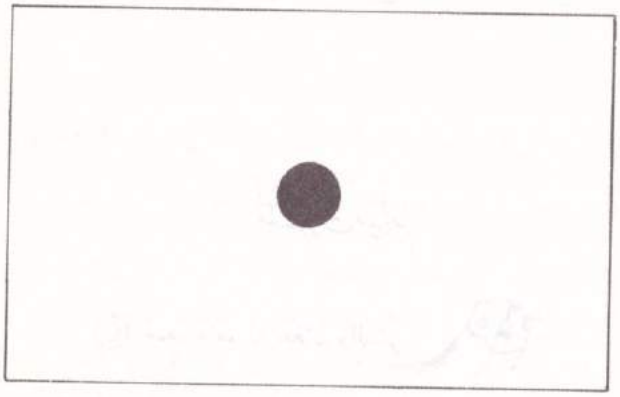
حَرَكَة الحَدَاثَة

طُروحهَا وَإنجَازاتهَا

الدكتور ديزيره سقّال

حَرَكة الحَداثة

طُروحها وَإنجازاتها



مَنشورات ميريم

الطبعة الأولى
[بيروت ـ ١٩٩١]

جميع الحقوق محفوظة

منشورات ميريم

© ميغا هامر للإعلان والنشر

ص. ب: ٧٠١٦١ ـ انطلياس ـ لبنان
تلكس: LE ـ ٤٢٠٠٧
هاتف: ٤٠٦٤٩١(٠١) - ٤٥٠٠٦٢(٠١)
٤٢٩٢٨٤(٠١) - ٤١٤٩١٩(٠١)

مقدمة

ليست الحداثة حركة وليدة صدفة عمياء، ضارية في الفراغ، كما خيلا لبعضهم أن يقول. وليست عصر انحطاط جديد، أو هرطقة أدبية مستوردة من الخارج، ضد الأدب العربي، وضد العروبة نفسها. إنها مفروز عصر ومعطيات، واستمرار للتراث من الداخل، وشاهد على المرحلة. إنها، ثمّ خطّ واحد إذاً، وكيان جديد يتمم الكيان القديم.

نبدأ أولاً فنميز الجديد من المعاصر من الحديث. فالجديد يكون في كل عصر من العصور، وليس شرطاً أن يكون فريداً من نوعه. ولكنه، على كل حال، لا يشكل حركة. إنه مجرد جديد على مستوى معيّن أو أكثر من مستويات الكتابة. بعض قصائد أبي تمام كانت جديدة مثلاً، وكذلك بعض أبياته في عدد من قصائده، كقوله:

مَطَرٌ يَذوبُ الصَّخْرُ فيهِ وَخَلْفَهُ ... صَحْوٌ يَكادُ مِنَ النَّضارَةِ يُمْطِرُ

وكقوله:

ضَوءٌ مِنَ النارِ وَالظَلْماءُ عاتِكَةٌ ... وَظُلْمَةٌ مِنْ دُخانٍ في ضُحًى شَحِبِ
فَالشَمْسُ طالِعَةٌ مِنْ ذا وَقَدْ أَفَلَتْ ... وَالشَمْسُ واجِبَةٌ مِنْ ذا وَلَمْ تَجِبِ

هذا جديد، إذا ما قيس بما قاله معظم الشعراء العباسيين، وإذا ما قيس أيضاً بالمقاييس النقدية السائدة آنذاك. لهذا كان أبو تمام غامضاً في عصره، ولكن وغموضاً شفافاً، كما يعبر أدونيس. الجديد أمر يرتبط بالعصر إذاً، ويقاس به؛ فهو جديد بالقياس إلى زمن ظهوره، ولكنه ليس كذلك بالضرورة، قياساً على ما بعده. فشعر محمود سامي البارودي ـ أو لنقل بعض شعره لكي نكون أكثر دقة ـ جديد إذا ما قيس بشعر زميله، كمحمود الليثي، ومحمود صفوت الساعاتي، وعلي الغديم، وما شاع في قصائد هؤلاء من تاريخ الجُمَل، والمناسبات الباهتة، وعرض العضلات البياني

والزخرفي، الخ. . . لكن شعر البارودي ليس جديداً على الإطلاق قياساً على شعر ابن الرومي مثلاً، بل هو مقصر عنه تقصير المقلد عن المبدع.

أما المعاصرة فأمر آخر. إنها مرتبطة، هي أيضاً، بعصرها ولكن بعصرها فقط. وليست للمعاصرة علاقة بالاحساس الدرامي بالواقع، بل هي مجرد إحساس مسطّح به، يكتفي بوصف ظواهره السطحية ومخترعاته وما شابه، كما فعل شوقي وحافظ ابراهيم في بعض شعرهما. فالمعاصرة ليست بالضرورة رؤيا لروح العصر، إذ قد تكون وصفاً لقشوره. وهي، كذلك، قد لا تكون معاصرة بالقياس إلى عصر تالٍ. فعندما وصف بعض الشعراء القطار البخاري أو الطائرة، كانوا معاصرين؛ ولكنهم اليوم ليسوا كذلك على الإطلاق. المعاصرة، من هذه النقطة، هي دون مستوى الجديد في معظم الحالات.

أما الحداثة، فأمر مختلف تماماً عما عرضنا. إنها حركة. وتستمد حياتها وقوتها من مجموع الآراء والمفكرين والأعمال التي تصب في اتجاه رؤيتها. فهي إحساس بالعصر، ورؤيا، وكشف، وتخطٍّ أيضاً. إنها تحاول أن تكشف طريقاً وتجسّد مرحلةً. وها معطيات مميزة، سنحاول أن نسلّط بعض الأضواء عليها في السطور التالية.

إيماناً منّا بهذا نحاول أن نقوم بهذه الدراسة لتوضيح بعض معالم هذه الحركة كحركة، لأن تحديدها يحدّ ذاته كان متضارباً عند من حدّدوه. . . فبعضهم عاد به إلى العصر الجاهلي ـ ونحن لا نرى هذا الرأي ـ ، وبعضهم اعتبرها حركة انتهت واستنفدت طرحها، ونحن نرفض هذا الرأي أيضاً.

لقد رأينا أن نقسم دراستنا إلى قسمين رئيسين: قسم قصير يعالج مسألة الحداثة في الغرب وأبعادها، وقسم آخر يعالج مسألتها في الشرق، وهو القسم الأطول، وقد رأينا أن نوزعه على فصلين: الأول يتناول هذه الحركة حتى ١٩٦٧، والثاني يتناولها في الفترة اللاحقة (حتى ١٩٨٣ تقريباً). يلي هذين القسمين الرئيسين قسمان آخران، يتناول أولهما المقارنة بين حداثتي الشرق والغرب، وثانيهما الكتابة الشعرية الحديثة، وارتأينا أن نمهّد لكل هذا بمدخل يتناول علاقة الحداثة بالتراث.

نرجو أن تقدم بهذه الدراسة الوصفية بطبيعتها إيضاحاً لهذه الحركة يكون في متناول الجميع، بعيداً عن التعقيد، وعن النظريات التي قد لا تكون في محلها.

تمهيد

لكل تاريخ حضاري أدب يعبر عنه، فتتجلى فيه معطيات العصر، وتتحدد أبعاده وآفاقه. والحضارة العربية كانت هي عصور مميزة في الأدب ـ عصور شهد فيها هذا الفن تحولات كثيرة، كان الواقع وانعكاساته وإفرازاته أعظم روافدها.

والصراع بين القديم والجديد ليس أمراً طارئاً، بل قديم يعود إلى أزمان بعيدة[1]، بلغ ذروته قديماً في العصر العباسي. وكان لكل طرف أنصار يذودون عنه، فشهد تاريخ الأدب لمعاً مشرقة مجددة في شجرة الشعر العربي: أبو نواس، أبو تمام، المتنبي، أبو العلاء، الشريف الرضيّ. . . أسماء استنفدها الباحثون ولكنها لم تنضب، بل بقيت مجالاً للدراسات خصبة.

ما أريد قوله هو أن التجديد ليس أمراً طارئاً على الشعر العربي، ولا الذهنية المجددة، بل أمر طبيعي، مألوف. لهذا، فعندما ننظر إلى الحداثة في أيامنا هذه انطلاقاً من مفهوم التجديد والتغيير لا تكون، بحد ذاتها، ظاهرة غريبة، بل أمر نابع من ضمير الأمة والشعب والحياة، مرتبط بجذور التراث، جزء منه مكمّل، وصورة لحركة الحضارة التي تنطلق في اتجاهاتها المختلفة من أصالة الأمة.

١ ـ مفهوم الحداثة وعلاقتها الجدلية بالتراث:

يقول الياس خوري محدداً الحداثة: «إنها إطار التكسر الثقافي ـ الاجتماعي ـ السياسي، ومحاولة تجاوز هذا التكسّر بالذهاب إلى الأمام. . . هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية. . .»[2]. ويقول جوزيف صايغ

(١) نشير إلى أن هذا الصراع كان معروفاً في الجاهلية. فطرفة بن العبد، مثلاً، كان مجدداً في موقفه من الحياة والقيم تجديداً جعله يخالف القيم السائدة. وكذلك كان زهير بن أبي سلمى في دعوته إلى نبذ العصبية القبلية الجاهلية والتفاني في سبيلها واحلال السلم.

(٢) الياس خوري، مقال: الذاكرة المفقودة، مجلة مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩، ص ٦٨.

إنها «استعداد نابع من ممارسة حضارية تاريخية. الحداثة هي التحول بالذات، هي الاستحداث: الاستحداث المتواصل، الحي، للذات، للحضارة وللمستقبل. وهو استحداث لا يحصل دون تمزق لأنه إعادة نظر مستمرة ومتبصرة. ولا دون ألم لأنه ابتكار»[3]. ويقول عبد الكريم الناعم إنها «وعي للعصر، ولإشكالاته، وللأمة، وعلاقاتها الداخلية، والخارجية، ووعي الفرد لذاته كحركة فاعلة في العالم، بقدر ما هي اتجاه للمستقبل الإنساني»[4]. ويقول محمد جمال باروت: «الحداثة هي سؤال الواقع، قبل أن تكون سؤال الشعر. او انها سؤال الواقع... في حقل تشكّله الثقافي الشعري. لذا فالحداثة ليست شكلاً فنياً بقدر ما هي رؤيا، وليست رؤيا بقدر ما هي نظام حياة. في هذا السياق تبدو الحداثة المستمرة، أسئلة مستمرة»[5]. ويقول يوسف الخال محدداً العقلية الحديثة إنها «العقلية المتحررة من جميع المفاهيم المتوارثة، بحيث تتيح لها هذه الحرية أن تعيد النظر في هذه المفاهيم، جيلاً بعد جيل، بل يوماً بعد يوم، فلا يتبناها لكونها مفاهيم موروثة، بل يستطيع أن يقف منها موقفاً موضوعياً، ويفحصها، وينقدها، ويحكم عليها. وهذه العقلية الحديثة تنعكس بالضرورة، لا على العمل الخلاق وحده، وإنما تنعكس على مجمل حياة الشخص»[6].

نكتفي بعرض هذا القدر من التحديدات لنستخلص ما يلي:

١ ـ إنها مشروع تجاوز لتكسّر الواقع وبحث عن المستقبل.

٢ ـ إنها استعداد للتجديد وتحوّل بالذات.

٣ ـ إنها إعادة نظر مستمرة.

٤ ـ إنها وعي للعصر وإشكالاته.

٥ ـ إنها رؤيا ونظام حياة.

٦ ـ عقلية الحداثة هي عقلية تحرر، تعيد النظر، وتنعكس على حياة الإنسان.

(٣) جوزيف صايغ، مقال: أين الحداثة؟، مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩، ص ١٢٢.

(٤) عبد الكريم الناعم، مقال: في مفهوم الحداثة في الشعر، مجلة: الموقف الأدبي، عدد ٨٧، تموز ١٩٧٨، ص ٤٨.

(٥) محمد جمال باروت، مقال: الحداثة المستمرة في الهوية المتحركة للنص الشعري الحديث، مجلة: المعرفة، عدد ٢٣٧، السنة ٢٠، ت ٢ ١٩٨١، ص ٨٧.

(٦) منير العكش، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٩، ص ١٥٥.

نستنتج من ذلك أن الحداثة لا تعني انقطاعاً عن التراث وانفصالاً عمّا مضى؛ بل هي استمرار للتراث، وإضافة إلى إمكاناته وطاقاته وحيويته، لأن التراث والشخصية الحضارية ليسا مُحنّطاً في الماضي ومُحجراً. الحداثة، في هذا المجال، استلهام للتراث في محاولة لتخطي السائد والعادي نحو ما هو أبعد وأكثف. إنها عملية خلق نابعة من مخزون الأمة الحضاري، ومتحدرة من ضميرها المتحول، وليست تغريباً ومحاكاة للغرب كما يحلو لبعضهم أن يقول. فإذا غيّرت، فلأنها «تنكر وجود ماهيات أو طبائع ثابتة»[7]، ولأنها تؤمن بأن التغيّر هو الحياة، وبأن المستقبل لا سواه هو هدف الإنسان.

هكذا يتغير الزمن مع «الحديث»، وتتشكل الحضارة في قالب جديد تخلقه هي نفسها. إنها تتخطى ذاتها، بهدف أن تعيد خلقها. لذلك فإن مفهوم الحداثة والتحديث ينطلق من منظور الرؤيا: الرؤيا هي التي تكشف عما هو جديد وملىء ـ بل أكاد أقول تسلط الأضواء على جوانب خفية في التراث، وعلى طرق جديدة لفهمها[8]. من هنا، يسقط السائد ليطلع منه ما هو جديد ومبكر.

الحداثة، انطلاقاً مما عرضنا، معاناة؛ ولكنها معاناة من نوع خاص. إنها شعور درامي رهيف بما هو حركي، وبما هو جوهري. لذلك فهي تجربة أيضاً ـ تجربة الذات مع الواقع تتجلى فيها الـ «أنا» محوراً لاهتزازات الكون. تتغير المفاهيم الثابتة وتتزحزح، تتعمّق، وتتخذ صورها أشكالاً أكثر واقعية وأكثف دلالة. يتداخل العالم والذات، يتسرّب حجمها، وينطلق منها رؤيا جديدة، عمودية لا أفقية، حركية لا ثابتة. الحداثة اتجاه مستمر نحو الأقصى، وكشف دائم عن حالات التحول التي تمر بها الحضارة عبر تاريخها، وتتكشف عبر حركتها أصالة الأمة، وأعمق مقوماتها الشخصية وأغناها.

٢ ـ الحداثة في الشعر الغربي وظواهر التجديد والبند:

أ ـ التجديد والتراث: ليست الحداثة شيئاً معادياً للتراث إذاً، ولا هي تخريبه. إنها تخريب وبناء جديد في آن، ولكنها تخريب فهم التراث وطريقة التعامل معه. وليست هي دعوة إلى «شعوبية» جديدة، لأنها من صميم الأصالة العربية. فعمليات قهر السائد كانت في كل عصر. طرفة بن العبد رفض قيم القبيلة وطرد منها، ولم يكتف بما

(٧) انطون المقدسي، مقاربات عن الحداثة (مقابلة)، مجلة: مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩، ص ٣.

(٨) يقول أدونيس في تحديد الشعر الحديث: «الشعر تأسيس، باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل». (مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط ١، ١٩٧١، ص ١٠٢).

نصت عليه هذه القيم، بل أراد التملّي من الحياة قبل أن يموت. والوليد بن يزيد خرق مفاهيم السلطة الدينية، داعياً إلى إيمان بالخمر وبفعلها الذي يعتق الإنسان من الهم. وأبو نواس حمل على الشعر المنفصل عن الحياة، وذمّ جفافه، فطالب بانتقال الشعر إلى مرحلة التعبير عن الحياة اليومية[9]. وكان أبو تمام أول من بنى على فكرة الغرابة أسُّا متيناً، لذلك، عندما سئل: «لماذا لا تقول من الشعر ما يعرف؟»، فأجاب: «وأنت، لماذا لا تعرف من الشعر ما يقال»[10] كان يدعو إلى تأسيس قراءة جديدة للشعر، ومفهوم حديث للصياغة الشعرية بامتياز.

التغيير أمر طبيعي، إذاً، في حياة الأدب. ولكن التغيير لا يعني الانقطاع عن الماضي، بل تجاوزه من أجل أن يصير الواقع أكثر كثافة. يقول أدونيس موضحاً: «لا يمكن رفض الماضي ككل. هذا عبث. حين أقول: إنني أرفض الماضي، أعني، وهذا ما أريد أن يكون واضحاً، إنني أرفض الجوانب التي تعجز عن الحضور، وعن مواكبة المستقبل... وهذا الرفض يعني أن العربي الذي كاد أن يسيطر على العالم في القديم، يستطيع أن يسيطر عليه اليوم بشكل آخر، لكنه لن يسيطر بالخضوع للماضي، أو لأشكاله، بل بانطلاقه من اللهب الذي انطلق منه أسلافه»[11].

ب ـ من مظاهر التجديد في الشعر العربي: قلنا إن التجديد ليس مقتصراً على عصر دون عصر، بل ميزة إبداعية عرفها تراث الأدب العربي في كل عصوره. والتجديد في الشكل الشعري نفسه ليس أمراً طارئاً، بل قديم. فقد ظهرت أشكال أدبية شكّلت مفارقات، في عصرها، للأشكال الأدبية الأخرى، كالموشح والدوبيت مثلاً، وكاستعمال بعضهم الأوزان المهملة في دوائر الخليل. من هذا قول أبي العتاهية:

لِلمنون دائرات يدرن صرفها ... هُنّ ينتقينا واحداً فواحدا

وقوله:

عَتْبٌ ما للخيال خيّرني ومالي ... لا أراه أتاني زائراً مذ ليالي

ووزن الأول هو معكوس البسيط، أي (فاعلن مستفعلن) مرتين في كل شطر، ووزن الثاني معكوس المديد، أي (فاعلن فاعلاتن) مرتين أيضاً في كل شطر[12]. وقد

(9) لهذا رفض مبدأ الوقوف على الأطلال. وإن يكن هذا العمل يحمل موقفاً شعورياً أصلاً ويصدر عنه، إلا أنه لا يمكن أن تنكر عليه نزعته التجديدية.

(10) الصولي، أخبار أبي تمام، المكتب التجاري، بجهول الطبعة والتاريخ، ص ٧٢. وقارن: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ٤٣.

(11) منير العكش، أسئلة الشعر، ص ١٣٩.

(12) شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط ٦، ١٩٧٦، ص ١٩٦.

شاعت محاولات أخرى للتجديد تبقى جميعها محدودة، لأنها لم تخرج من ذهنية النظم التقليدية التي ما انفكت تعتبر الشكل يعيش بمعزل عن المضمون ـ حتى في الموشحات ـ لكن بعض المحاولات ـ التي ظلت محاولات ليس لها صدىً ـ كانت جديرة بالاهتمام، كمحاولة أبي نواس لنظم أبيات بلا حرف رويّ. إلا أن أكثر تهارب الشكل الشعري تشويقاً هو شكل القصيدة الذي يطالعنا في البند[13].

والبند من الأشكال الشعرية التي لم يأتِ على ذكرها النقاد والشعراء إلا قليلاً ـ بل نادراً ـ وهو فنّ شعري متأخر اختص به بعض شعراء العراق، ومن أشهرهم ابن الخلفة.

ولا تنضبط تفاعيل هذا النوع من الشعر بعدد محدد، ولا بنظام مقيد، ما يشبه الشعر الحر. وهو يتنقل من وزن إلى وزن في القصيدة الواحدة (وزنين غالباً)، وأكثر ما تكون النقلة بين بحري الرمل والهزج، وهي خفيفة، غير ملحوظة، تحتاج إلى أذن موسيقية مرهفة لكي تحافظ على وقع مطرد، مشذّب. وإليك مثالاً على ذلك من احدى قصائد ابن الخلفة[14]:

١ ـ	أَهَلْ تَعْلَمُ امْ لا أنَّ للحبّ لَذاذاتْ	(٤)
٢ ـ	وهل يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى ماتْ	(٥)
٣ ـ	فذا مذهب أرباب الكمالاتْ	(٣) هزج
٤ ـ	فدع عنك من اللوم زخاريف المقالاتْ	(٤)
٥ ـ	فكم قد هذّب الحبُّ بليدا	(٣)
٦ ـ	فَغَدَا في مسلك الآداب والفضل رشيدا	(٤)
٧ ـ	ضَهْ فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا	(٥) رمل
٨ ـ	لا ولا تظهر توقا	(٣)
٩ ـ	لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ الذي أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بانْ	(٩)
١٠ ـ	وقد عرّس في سفح ربى البانْ	(٣) هزج

نلاحظ في هذا النموذج ثلاثة أمور:

١ ـ أن نظام البيت التقليدي غائب تماماً، فنحن أمام أسطر لها عدد غير منتظم من التفعيلات.

(13) أشرنا إلى بعض مراجع البند في الجزء الأول من الكتاب.

(14) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٨٧، ص ١٩٦.

٢ ـ أنّ هذه الأسطر لا تجري على وزن واحد، بل تتنقل بين وزنين اثنين هما الهزج (في الأسطر: ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ ١٠) والرمل في (الأسطر ٦ ـ ٧ ـ ٨ ـ ٩).

٣ ـ إنه يحتوي على تشكيلتين خماسيتين، وتشكيلة تساعية، وهما التشكيلتان اللتان رفضتهما نازك الملائكة في تنظيرها للشعر الحر[١٥].

معنى هذا أن البند كنظام شكلي يضرب، في العمق، ما اصطلح عليه من طرق النظم التقليدية، إذ يلغي تقسيم البيت (مبدأ بيت الشعر المنظم) وتساوي الأقسام التقليدي أي المشطور والمجزوء والمنهوك، وذلك باعتماده التشكيلة الخماسية والتشكيلة التساعية، كما يحطم قاعدة البحر الواحد في القصيدة الواحدة. والانتقال من بحر إلى آخر في القصيدة نفسها أمر لم تقع على مثيل له في الشعر العربي القديم (الجاهلي حتى العباسي) على ما أعلم.

ولقد بقي هذا النوع من النظم مغموراً لأن كبار الشعراء القدامى لم يمارسوه، ولأنه ظل محدوداً جداً، ويكاد يكون محصوراً بالعراق. وأقدم البنود التي عثر عليها الباحث عبد الكريم الدجيلي كان يعود تاريخه على الأرجح إلى القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي).

ج) لكل عصر تجديده. وتجديد النصف الثاني من القرن العشرين تجلى مع حركة الحداثة. ولعل أول من بدأ بكتابة الشعر الحر هما: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. وكل منهما يدّعي أنه هو الأول. بيد أن المهم هو انجازهما وانجاز من أخذ بالطريقة الجديدة للكتابة الشعرية. لقد كسروا طريقة التركيب الداخلي والشكلي للقصيدة العربية. فلم يعد الشكل واحداً ولا موسيقاه، بل تعددا بتعدد الحالات النفسية. صار بناء القصيدة عمودياً ـ أي أنه يخترق قشرة الشعر إلى ما وراءها، لأنه غدا مرتبطاً بمادة الشعر. صار الشعر يخلق صورة جديدة للعالم[١٦]، ويضع الذات في مستوى العالم، فيوحد بين السببية والإرادة[١٧]. صار يرصد بالرؤيا[١٨]، ويبتدع، درامياً، نمطاً للتعامل مع العالم.

(١٥) المرجع نفسه، ص ١٢٣ وما بعدها.

(١٦) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٠٢ ـ ١٠٣.

(١٧) منير العكش، أسئلة الشعر، ص ١٣٥ ـ ١٣٦.

(١٨) يقول خليل حاوي في معرض رده على السؤال: إلى أي مدى يكون الشاعر كاشفاً بحدسه لا بفكره: «المطلوب، وهو ما يحصل حصولاً تلقائياً عادة، هو انصهار الفكر في وهج الرؤيا التي تحيله إلى فطرة شعرية تعبر عن ذاتها بالعنصرين الأساسيين: الصورة والايقاع. غير أنه ليس ضرورياً أن تختفي =

وقد تنوعت عبارة الشعر مع جيل الرواد. صارت تقوم على التوقيعة[١٩]، والأسطورة، والرمز، وغير ذلك من العناصر التي تشحن القصيدة بما يتيح لها الامتداد والقبض على المطلق في حالات الخلق الرؤيوية. صارت القصيدة الواحدة تنسحب على كل شيء: على السياسة والمجتمع والاحساس والحضارة بشكل عام. صارت صورة بديلاً للواقع.

هاجس الحداثة هو هاجس تغيير العالم[٢٠]. لذلك لا بد لنا من نقلة تدفع الفن بعامة إلى نوع جديد من التعامل مع الواقع والوجود. إن هاجس الحداثة هو هاجس تأسيس، قبل كل شيء.

والتجربة التي أرساها جيل الحداثة (الروّاد) كانت نموًّا للمفهوم القيميّ الجديد، هذا المفهوم الذي يلغي جميع المفاهيم الفنية السابقة. مع قدامى العرب، كانت القصيدة تنويعاً أسلوبياً وشكلياً لمادة واحدة، أي أنه تنويع أفقي، مسطح. فالمعاني، كما عبّر الجاحظ، مشاع، يملكها الكل، والفضل ـ كلّ الفضل ـ للصياغة؛ وهذا ما يجعل مهمة الشاعر أن يصوغها بطريقة جديدة: كان الجوهر واحداً، لكن مظهره الخارجي، أي صورته، كان يفترض فيها التعدد. ولكن، حتى هذه الصورة، هذا الشكل، أجترّه الشعراء وكرروه، حتى استنفد واستهلك، فتحول إلى أحاج وزخارف وألعاب في عصر الانحطاط.

= الصيغ الفكرية اختفاء تاماً من الشعر، لكنها متى استقلت به حولته عن طبيعته إلى تقرير نثري. ويكون السؤال أساساً وجوهراً: هل ينطلق الشاعر من رؤيا أم من فكرة مجردة؟ في الحالة الأخيرة يأتي الشعر بارداً جافاً...» (جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط ١، ١٩٨٤، ص ٢٧١).
ويقول أدونيس: «من هنا ينفذ الشاعر برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم، ويبرر الرؤيا في الشعر قائلاً: «فالشاعر هنا لا يبحث عن الواقع الأخير لكي يهرب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا. إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الأخير». (مقدمة للشعر العربي، ص ١٢٠) ويقول يوسف الخال: «إلا أن الشعر فن، والفن لا غاية له غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا». (الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٨، ص ١٤).

(١٩) راجع مفهوم التوقيعة في: بيزيره سفال، الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، ~~ترجمة نايف الياسين، ١٩٨٣، بإشراف د. سامي الجامعة اللبنانية، الفرع الثاني من أطروحة دكتوراه~~ و: صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ١٩٧٧، ٣/٣١ وما بعدها (تحت اسم: التشكيل). وعزّ الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت الطبعة والتاريخ، ص ١١٢ وما بعدها. و: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٢، ص ١١٦ وما بعدها.

(٢٠) يقول أدونيس: «مهمة الرؤيا، يحاول الشعر العربي الجديد أن يقودنا صوب عالم جديد، صوب انسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة». (مقدمة للشعر العربي، ص ١٤٢).

وقامت أصوات عديدة تحاول أن تلغي هذا المفهوم، وشكلت منعطفات تاريخية في الفن، وأصولاً في شجرة الأدب العربي حولها فروع لا تحصى. بيد أن التحول الجذري لم يتم إلا مع جيل الحداثة الذي أعاد النظر بالأصول، ووجه ضربة هائلة إلى الثبات والتكرار، بحيث طرح من جديد علاقة الشعر بالإنسان والوجود، بل طرح من جديد مفهوم الشعر والشاعر والقصيدة.

٣ ـ الرواد وقصيدة الحداثة:

برز مذهبان متعارضان في الأدب العربي والأدب الأجنبي على جانب كبير من الأهمية. ففي الأدب العربي ظهر مبدأ تفضيل المعنى على المبنى، ومبدأ تفضيل المبنى على المعنى؛ وقد طال الكلام عليهما، لذلك نكتفي بالإشارة إليهما فقط، لأنهما بعيدان عن حركة الحداثة[٢١]. وفي الأدب الأجنبي برز مذهب الفنّ للفن الذي أرسى دعائمه البرناسيون وبلغ ذروته مع الرمزيين ولا سيما مع الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه. وهذا المذهب يعتبر الشكل غاية نهائية[٢٢]، ويجرّد الفن ـ والشعر بالتالي ـ من القيمة النفعية، ليصير هدفه القبض على الجمال، وبلوغ حالات المطلق في الجمال. إنه يحيل إلى أسْلَبَة معتمة تحصر الذات في برج عاجي[٢٣]، حيث ترصد، في اشراقات مفارقة، حركة المطلق في الأشياء، وتنزّه الجمال عن الموجود العَيْنِيّ، فتجرد الأشياء لتتوسم فيها عناصر الجمال الصافي التي تبقى أبداً في أقصى هيئات التجريد. لذلك كانت قصائد أتباع هذا المذهب تجريداً تاماً بعد إحالة الوجود إلى حالة «العدم»، فتمّ، من بعد،

(٢١) راجع النظريتين في: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ودار الثقافة، ١٩٧٣، ص ٢٥١ وما بعدها، وقارن: فيزيره سفال، السلطة وأثرها في الإبداع الأدبي عند العرب، أطروحة دكتوراه لبنانية باشراف د. وليم الخازن، ١٩٨٨، (الجامعة اللبنانية ـ الفرع الثاني ـ الفنار)، ص ٢٥١ وما بعدها.

(٢٢) يقول احسان عباس: «إن في مبدأ الشعر للشعر تجيزاً واضحاً نحو الشكل واهمالاً للمحتوى». (فنّ الشعر، دار الثقافة، ط ٦، ١٩٧٩، ص ١٩٧).

(٢٣) يقول مالارميه في الشاعر: «المصطفى هو ذلك الرجل الذي يكون اسمه مقدوراً، موسيقياً كالقصيدة، وواعياً كالزينة. وفي حال من التأليه، يعتلي عرشاً من العاج، مغطّى بارجوان له وحده الحق في ارتدائه، وجبينه مكلّل بأوراق عملاقة من الغار...»

(S. Mallarmé: Igitue-Divagations - Un coups de dés, éd: Gallimard, nrf - Poésie, 1976, p.348-349).

وتمثل شخصيتا هيروديا Hérodiade وايجيتور Igitur عند مالارميه هذا.

عملية «الخلق من عدم». ولنا في قصائد مالارميه[٢٤] وبول فاليري[٢٥] خير مثال على ذلك. ولقد عبّرت نظرية الأب بريمون عن ذلك (الشعر الصافي) Poésie pure[٢٦].

وقام مذهب الواقعية الاشتراكية يعارض فكرة الفن للفن، معتبراً أن الأدب بعامة له غاية نفعية قبل كل شيء، و«الفن هو حقيقة جمالية تخدم الحياة الجماعية لطبقة البروليتاريا، تدافع عن مصالحها وتعبر عن تطلعاتها»[٢٧]. ورأى هذا المذهب أن نظرية الفن للفن التي تقدس الشكل هي من خصائص الأدب البورجوازي «الذي يتخذ الشكل محدراً، سواء في الشعر أو في الأفلام الساقطة التي تنتجها هوليوود»[٢٨]، وهو يصور حالة انهيار الطبقة البورجوازية وعقمها، تلك الطبقة التي تتخطاها الثورة باستمرار. فهمّ الأدب، في المذهب الواقعي الاشتراكي أن يشترك في بناء المجتمع الثوري؛ ولهذا السبب «فإن المضمون أو التوجه الايديولوجي يبقى غالباً على الشكل فيه، بل إن الأشكال التعبيرية تخضع للمضمون أو للتوجه الايديولوجي»[٢٩].

بيد أن هذين المذهبين يتكاملان في مجالها الأبعد. وجيل الرواد في حركة الحداثة جمع بين هذين المذهبين في وحدة متكاملة، معتبراً أن المادة والشكل متحدان لا يتجزآن، ولا غنى لأي منهما عن الآخر في الخلق الشعري[٣٠]. فكانت شكلية القصيدة تنطلق مباشرة من مادتها. هكذا فُهم الشعر على أنه تعبير عن افرازات الواقع، دون أن يُهْمَل شيء من عناصر الشعر السليم؛ حتى في تجارب التقدميين اليساريين (كالبياتي والسياب وتوفيق زياد) لا يتلاشى الشكل. يقول السياب مثلاً:

في العجين الذي يستديرُ
ويدحى كنهر صغير، كثدي الحياةْ
متّ بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظل الإلهْ

(٢٤) راجع قصيدته Igitur ou la Folie d'elbechnoa (إيجيتور أو جنون ألبهنون).

(٢٥) راجع قصيدته: La Jeune Parque (البارك الشابة).

(٢٦) «في الشعر الخالص (أو: الصافي) تنمو القصيدة بين يدي صاحبها بالجسم والروح حتى تتم خلقاً سوياً». (احسان عباس، فن الشعر، ص ١٩٨). ولهذا كان اتباع هذا المذهب يرون الشكل لا ينفصل عن المادة، لأن المادة، بحد ذاتها، في عقولنا.

(٢٧) ماسين عساف، الصورة الشعرية، دار مارون عبود، ١٩٨٥، ص ٢٩.

(٢٨) احسان عباس، فن الشعر، ص ٢٠٠.

(٢٩) ماسين عساف، الصورة الشعرية، ص ٣١.

(٣٠) يقول يوسف الحال: «فالمضامين والأشكال تمشي جنباً إلى جنب، لا في الشعر وحده، بل في مختلف حقول النشاط الإنساني أيضاً». (الحداثة في الشعر، ص ١٧).

كنت بدءاً وفي البدء كان الفقير[٣١].

نلاحظ في هذا المقطع عناية بالشكل إلى جانب العناية بالمضمون: ولكن هذه العناية ليست على حساب تقدمية المضمون، بل تواكبها: شكل جديد لفكرة جديدة. صارت القصيدة صورة لتناغم الحياة وتداخلها، صورة لتآلف الأشياء في حالات الوجود الواقعي. القصيدة هنا هي قصيدة الواقع ومعنى الواقع.

حتى الرمز لم يعد أحلاماً خيالية. صار عملية تنويع للواقع. إنه بديل موضوعي عنه، لا مجرد عنصر تجسيد درامي. لذلك فرض الواقع رموزه. وكان تعامل الشاعر مع الرمز هو تعامله مع الرؤيا بشكل عام. الشاعر، في رموزه، صادق أشدّ الصدق، لأنه يتعامل مباشرة مع مادة القصيدة الحقيقية. وهو، أيضاً، يرفدها بما يطور حركتها، و«يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز»[٣٢]. تستحيل أشياء الواقع نفسها إلى رموز، وتصير الحياة، بشتى نواحيها، الإطار الأكبر لتلك الرموز.

٤ ـ خلاصة عامة:

هكذا نجد أن حركة الحداثة ضربت المفاهيم السائدة للشعر ولطريقة كتابته ولفهمه أيضاً. صارت أمراً مقترناً بطريقة فهم الوجود واستيعابه، وبطريقة التعامل معه فنياً. لقد أسست حياة فنية جديدة من قلب أخرى قديمة، وكوّنت للآتي امكانيات كثيرة يمكن لشاعر المستقبل أن يخلقها ويستفدها ويطورها. فكانت بذلك التأسيس الفني الجديد الذي فتح للفنان باب الحرية على مصراعيه، وعلّمه أن يتخطى ويغيّر، ومهد أمامه طريقاً جديدة لفن مستقبلي، بعد أن ورث تراكماً رهيباً فيه الكثير من الفراغ المليء بالرنين...

(٣١) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١، ٤٥٨/١.
(٣٢) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠٠.

القسم الأول

حركة الحداثة في الغرب

الفصل الأول:

أزمة الحضارة

١ ـ تمهيد:

لم يعرف الشرق حركة الحداثة إلا منذ تاريخ قصير نسبيًّا، يعود إلى أواخر الأربعينات؛ وتأصّلت هذه الحركة مع ظهور مجلة «شعر». على أنّ المهتمين كانت لهم فيها آراء مختلفة ومتباينة. فبعضهم رأى أن الغرب أثّر في بعض الكتّاب، فحذوا حذو الغربيين في الأفكار والكتابة؛ وبالتالي، فإن الحركة المذكورة هي حركة تغريبيّة، أو «شعوبية» إذا صح التعبير، تستهدف استبعاد التراث العربي والقضاء عليه، لأنها وليدة الفكر الامبريالي الذي يهدف إلى تدمير الفكر القومي العربي. ويرى بعضهم إنها حركة تعود بجذورها إلى الغرب ـ وبصورة خاصة إلى حالة انهيار الإنسان الغربي وشيوع الفلسفات التي تنفي الماوراء كالنيتشوية والماركسية والوجودية، والحركة البنيوية، وإن الفكر العربي تعامل مع جذورها، وطعّمها بلقاح عربي. ويرى بعضهم ـ وعلى رأسهم أدونيس ـ إن حركة الحداثة كانت لها جذور في التراث العربي، وعلى شتى المستويات. سياسية (بدءًا بمعاوية)[٣] وفقهية ـ مذهبية (ابن الراوندي، وابن المقفع، وجابر بن حيان، وأبو بكر الرازي، الخ)[٤] وثورية (ثورة الزنج، حركة القرامطة)[٥] وفنية (أبو نواس، وأبو تمام، وبشار بن برد، الخ)[٦]؛ ويرى أيضاً أن المعطيات الغربية في حركة الحداثة ليست كل شيء. وعليه، فهي ليست حركة تغريب للفكر العربي، ولا «شعوبية» جديدة هدفها القضاء على اللغة والحضارة العربيتين.

(١) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط ١، ١٩٧١، ص ٤٥.
(٢) ميشال جحا، خليل مطران، دار المسيرة، ط ١، ١٩٨١، ص ١٤ حتى ٣٢.
(٣) أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، ط ١، ١٩٧٤، ١/٣٨.
(٤) راجع: المصدر نفسه، ٢/٧٣ وما بعدها.
(٥) راجع: المصدر نفسه، ٢/٦٣ وما بعدها.
(٦) راجع: المصدر نفسه، ٢/١٠٦ وما بعدها. وكذلك: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ٤١ ـ ٤٢ وص ٤٤ حتى ٥٤.

. ولكن هذه الآراء جميعها، في نظرنا، لا تكفي، أو، على الأقل، لا يخلو بعضها من ايجابيات، وإن لم يخلُ من سلبيات أيضاً. فمن جهة، ليست الحداثة وليدة الفكر الامبريالي، ولا هي غزو امبريالي لأن لها مقومات عربية ومعطيات خصبة في العالم العربي تساعد على نموّها. ومن جهة أخرى، لا يمكن اعتبار الجذور العربية التي ذكرها أدونيس جذوراً واقعية لحركة الحداثة لأنها، في الواقع، ليست كذلك؛ فهي تدخل في إطار ما سُمّي آنذاك بالمجددين، ولها مبرراتها الكافية في المجالات السياسية والاجتماعية والدينية المنهجية والأدبية.

الحداثة، على كل حال، حركة. وكحركة، لم تظهر في الشرق قبل أواخر الأربعينات مع جيل الرواد وعجلة «شعره». وهي، أيضاً، وليدة أزمة عميقة وجدية سواء في الشرق أو الغرب، أوجبت إعادة النظر في المعطيات الحضارية العامة، وفي مسألة علاقة الإنسان بوجوده ككل، وفي امكانية إخراجه من تدهوره المصيري وانهيار انسانيته. إنها مفروز نمط حياتيّ مرتبط بالحاضر الراهن كأزمة قبل كل شيء، وكمعطىً مأسوي لضمير الإنسان في العالم، ولصراع هذا الضمير مع الوجود في إطار زمكاني ضاغط. لنلق نظرة سريعة على قيام هذه الحركة في الغرب والشرق والظروف المحيطة بها.

٢ ـ الغرب/ الأزمة الحضارية:

كانت الأزمة الحضارية التي تفاقمت في الغرب منذ نهاية الحرب العالمية الأولى حافزاً لوقوف الإنسان الغربي مجدداً أمام ذاته، ولتأمل موقفه. فراح الفكر يتجه شيئاً فشيئاً إلى دراسة جوهر الحالات الإنسانية، والنظر في مسألة انهيار الإنسان بما هو إنسان، في ظل فشل المشروع الفلسفي الغربي الجديد الذي لم يحقق له طموحاته[٧]، بل زاده إفلاساً. وكان الطموح الفاوستي (طموح التجربة القصوى عند الغربي) ـ نسبة إلى فاوست[٨] ـ الذي بدأ باعلان موت الله مع فريدريك نيتشه[٩] يتفتّت شيئاً

(٧) يراجع في هذا مثلاً: مقاربة تاريخية للفلسفات الأوروبية، مجلة الباحث، السنة الخامسة، العدد الأول (٢٥)، كانون الثاني ـ شباط، ١٩٨٣، ص ٥٠ وما بعدها.
(٨) الدكتور مناف منصور هو من استعمل هذه اللفظة كصفة حضارية للإنسان الحديث. وفاوست في الأسطورة بشر حاول أن يصل إلى أقصى إمكانات التجربة، فباع روحه للشيطان بعد أن أقام هذا الأخير رهاناً مع الله عليه. لكن الله حصل في النهاية على روح فاوست. وكانت هذه الشخصية مصدر إلهام لعدد كبير من الفنانين الغربيين، نذكر على سبيل المثال منهم غوته في مسرحية فاوست وبول فاليري في بعض شعره.
(٩) راجع: هكذا تكلم زرادشت، تعريب فليكس فارس، دار القلم، مجهول التاريخ، ص ٢١٠: =

فشيئاً، ويشير إلى أنَّ عمر الحضارة في تلك المنطقة من العالم بات محشرجاً. وجاءت الفلسفة الوجودية لتحاول أن تؤمن للذات موقفاً من العلاقة بالوجود بناء على مستويات ثلاثة:

١ ـ مستوى حصر الخلاص بالتكفير الديني عن كارثة «السقوط» التي ألمّت بالإنسان بعد أن قد «فردوسه» وسيطرت عليه الخطيئة الأصلية[١٠]. وكان فعل «المعرفة» المقترن بالسقوط وبفقدان «البراءة» هو سبب الخطيئة الأصلية. ومن الواضح أن هذا الاتجاه الوجودي هنا هو اتجاه مرتبط بالدين.

٢ ـ مستوى حصر الخلاص في عملية الالتزام l'engagement الذي يحتاج إلى حرية قصوى[١١].

٣ ـ مستوى قصر علاقة الإنسان بالوجود على العبث Absurde. والعبث هنا هو غياب تام للأمل. فالإنسان «دائماً ضحية حقائقه»[١٢] كما يقول كامو. والإدراك لا ينفك يخبر الإنسان أن «هذا العالم لا معنى»[١٣]، والحل الوحيد هو الانتحار.

على أن أطروحة جديدة كانت تواكب هذه الفلسفة هي أطروحة النظريات الفاشية. وتعتبر أن الإنسان عنصر في بناء السلطة، وتسمح هذه السلطة بالقضاء عليه متى شاءت لكي تؤمن لنفسها الاستمرار، باعتبار أن الإنسان أداة طيّعة بيدها. وكانت

= ولقد انتهى عهد قدماء الأمة فطوتهم الأحقاب وقد كان لهم الفناء بالمرح الإلهي الذي يليق بهم، لأنهم لم يمرروا بالغش ليتوارثوا إلى ظلمة الموت وقد كذب من يدعي عكس ما أقول، فقدماء الأمة انتحروا انتحاراً وهم يضحكون يختنقون، انتحروا عندما تلفظ أحدهم بأية الجحود الكبرى قائلاً: أنا هو الرب إلهك لا يكن لك آلهة أخرى أمامي. فكأن هذا الإله قد أخذ يغضب ويقيء في شيخوخته فدخل هذا الذهول حتى أضحك جميع الآلهة فتمايلوا على عروشهم هاتفين ـ أليس هذا النبي اعترافاً بأن هنالك آلهة لعدة أرباب وليس هنالك رب واحد؟». وكذلك ص ٢٣٤: «حطموا ألواح الوصايا التي كتبها من لا يزالون أبداً ساخطين متذمرين». وص ٢٣٥: «أي إخوتي، تقدموا إلى هذه الألواح القديمة، ألواح وصايا الأتقياء، وحطموها تحطيماً، بل اقضموها بأسنانكم هذه الوصايا فلا تقوه شفاهكم بها لأنها كلمات المشنعين بالحياة». وكذلك مقطوعة «المعزلة» (ص ٢٨٦ حتى ٢٩١). وقارن:
Ainsi Parlait Zarathoustra, trad. et prés. Georges-Arthur Glodschmidt, livre de Poche classique, 1972, p.256-257, p.290, p.292, p.365-471 (Hors service).

(١٠) Soeren Kierkegaard, le concept de l'Angoisse, trad. Knud Ferlov et J. Gateau, Gallimard (idées), nrf, 1969, p.43 et 45.

(١١) راجع: Soeren Kierkegaard, le Concept de l'Angoisse, trad. Knud Ferlov et J. Gateau, Gallimard (idées), nrf, 1969, p.43 et 45.

(١٢) ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تعريب أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٩، ص ٤١.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٢٩.

هذه الأطروحة مفروزاً أخيراً لأواخر عهد الدول الاستعمارية الكبرى (ألمانية ـ إيطالية ـ انجلترة ـ فرنسة ـ اسبانية ـ روسية).

والأطروحتان الوجودية والفاشية نتيجة لأساس واحد هو التجربة الفاوستية الغربية. وبعد فترة امتداد لهاتين الأطروحتين، تراوحت بين سنة ١٩١٨ (نهاية الحرب العالمية الأولى) وسنة ١٩٣٨ (بداية الحرب العالمية الثانية)، تمت عملية الامتداد الفاشي (إيطالية ـ ألمانية/ النمسة)، ثم بدأت تتراجع أمام ضربات الحلفاء، حتى سقطت عام ١٩٤٥ نهائياً، وبقيت دول الاستعمار. في هذه الأثناء، أخذت الفلسفة الوجودية تفقد فعلها، وتثبت بطلانها شيئاً فشيئاً، بعد أن تبينت لاجدواها في خدمة الإنسان وإخراجه من مأزقه الحضاري ـ ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية[١٤].

هذا المأزق الحضاري دفع بالغرب الى البحث عما يسمّى «البعد الثالث». فلا الله، بمفهومه الكلاسيكي، ساعد الإنسان في الخروج من ضياعه، ولا تدمير الله أدى إلى ذلك هو الآخر. كانت المسألة هي طرح العلاقة ـ الأزمة بين ما هو مادي وما هو روحي، والبحث، من ثَمّ، في مسألة تفتت الإنسان. في هذه الظروف المأسوية، ظهرت حركة الحداثة في الغرب. إنها، حركة على المستوى الحضاري العام، تحمل قلقاً عميقاً شاملاً.

(١٤) روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تعريب جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٩، ص ١٣ ـ ١٥.

الفصل الثاني:

الفكر الفني الحديث في الغرب
الحداثة والبحث عن البعد الثالث

أ ـ تمهيد: الفكر عملية لعقل الأشياء ووعي الذات في وسطها. بتعبير آخر، إنه اتجاه نحو فهم الوجود وعلاقة الذات به، ثم ضبط هذه العلاقة (أو العلائق) في قواعد تكون أقرب إلى الوضوح والمنطق، ثم عبرها العملية العقلية مستوعبة كل جوانبها.

وموقف الذات من الوجود هو، بطبيعته، محور الجدل، ونقطة الخلاف الأساسية بين الموقف القديم والموقف الحديث.

والفن عملية تعبير ذاتية عن علاقة الذات بوجودها، وعن التوتر المستمر الذي يطبع هذه العلاقة، بحيث يصير انعكاساً شعورياً لموقف الإنسان، ورصداً لحالات التوتر التي تنسلّ من رحم التجربة الشخصية، والرؤى البشرية للأمور، وللذات نفسها في علاقتها بالوجود.

على أن الفن وليد خاضع للتحولات المستمرة التي تمر بها حياة الأمة عبر العصور، بحيث يصير كائناً حياً يواكب حياتها وتغيراتها. من هنا، فإن الفن، بجوهره، ابن الأمة، كما أن الإنسان ابنها، ينمو ويرتقي، ثم يهرم ويموت، ثم ينبعث بانبعاثها، فتيًّا، مبدعاً، من جديد...

ب ـ جدلية الفكرين الفنيين التقليدي والحديث: وقد عرف الفكر الفني الحديث انحرافاً أساسياً عن قواعد الفن المألوفة، منذ أن تغيرت طموحات الإنسان، وتبدلت الزاوية التي يرى منها علاقته بالوجود، ومعنى وجوده. فبعد أن كانت الكلاسيكية تنحو نحو إظهار تسليم الإنسان بعالم منظّم، مُعَقْلَن، مقبول ومتكامل، فيه قواعد لكل شيء، باتت النزعة الحديثة نقيض النزعة التقليدية تماماً، بحيث عبّرت عن توتّر الإنسان وقلقه في عالم لم يعد على ما يرام، ولم يعد يجد فيه التنظيم والتكامل والقبول، فانهارت القواعد السابقة، وتحوّلت الأمور إلى نقائضها: فمن عدميّة

القبول الى السقوط في جحيم التساؤل؛ ومن الإيمان بالله سيداً إلى الإيمان بالإنسان ربًّا وتحطيم الله؛ ومن الروحانية إلى المادية؛ ومن الإنسان ـ الروح المرتاح إلى مصيره في الآخرة إلى الإنسان الآلي الذي لا يرى ما وراء الظاهرة... كلها أمور أعادت النظر في كل شيء، وفرزت فكراً فنياً (منذ ظهور الدادائية والسريالية) مغايراً لما كانت الأمور عليه مع الفكر الفني السابق. فطرح ديكارت: «أنا أفكر إذاً أنا موجود» ينحدر من الفكر إلى الوجود، من المجرّد إلى المُجسّد، ـ نقول، طرح ديكارت هذا قد انقلب مع سارتر والوجوديين فصار «أنا موجود إذاً أنا أفكر»، أي أنه ألغى هذه الانطلاقة من الأعلى، لتصير انطلاقة من الأسفل، من الظاهرة التي لا شيء وراءها، من غير انخطاف إلى فوق، لأن الفوق لم يعد له وجود! لهذا كان لا بد للفكر الفني الجديد من قواعد فنية جديدة تختلف مع قواعد الفكر الذي سلف، هذا إن لم تناقضها.

ج ـ الفكر الفني التقليدي: ونقصد بهذا الفكر التيار الكلاسيكي. ولقد شقّ تنظيمه الصارم المتوارث جيلاً بعد جيل عن قبول وتلاؤم بين الذات والوجود. فالفكر الفني الكلاسيكي رسم الأُطُر الكبرى للمقبول، بحيث أنه نَسَلَ من وحي عالم مقبول كلياً (تمثل في مبدأي المحاكاة والأخذ من الأقدمين)، متكامل، حيث الإنسان يقبل به ولا يبحث عن تغييره، بل عن التأكيد على أرقى ما فيه من مُثُل وقيم. فجاءت النتاجات الكلاسيكية بعامة أعمالاً يبحث فيها أصحابها عن مثال الإنسان، لا عن الإنسان كما هو، أي أنهم كانوا يعيشون في المثال والتجريد، معبّرين بذلك عن قبول الإنسان، طوعاً، بتلك العلاقة المتكاملة بينه وبين المطلق.

والفن الكلاسيكي، بشكل عام، هو فن التنظيم والهندسة: إنه فكر يلغي الزمن بمعناه الهيراقليطي (التغيّر ـ الصيرورة)، ويتبنّى مشروع الثابت الذي لا يتغير، لأن التغير، في هذا المعنى، هو الفساد. إنه يقول بالزمن البرمنيدي (الثبات) الذي يلغي الحركة والتحول، ويفترض أن استمرارية الواحد، لا المتعدد، هي التزام بتنظيم المطلق/ الله الذي لا مجال لتغيّره.

بمعنى آخر، بما أن الحقيقة واحدة، أزلية، أبدية، فهي ثابتة في كل زمان ومكان، وما لا يكون ثابتاً لا يمكن أن يكون الحقيقة، لأنه متغير، والمتغير يبطل متى تغيّر. فالفن، وفقاً لهذا المفهوم، تجسيد لهذه الحقيقة البرمدية من خلال الجمال. والفكر الفني التقليدي هو طرح لفكرة الاستمرارية هذه.

ومسألة الرضوخ، بنفسها، هي في صلب هذه النظرة. فالكلاسيكية (التقليدية) هي مفروز المجتمع الطبقي الذي تتحكم به طبقة معينة، دون سواها (المنكبّة بصورة

خاصة)، وترفض أي تغيير في ممارسة سلطاتها؛ بحيث يصير البشر بين يديها أداة طيعة، لا تملك إلا أن تقبل السائد. من هنا هاجس القبول هو هاجس رفض. والفكر التقليدي يبقى فكر النخبة التي يولد منها ويتوجه إليها، ولكنه لا يُعنى بمصير العامة، ولا بهمومها.

هكذا، فإن العالم الذي يحيا فيه الفكر التقليدي عالم ليس نظامه موضع شك، فلا يبدو، ثَمّ، توتر بين الذات والوجود. فالعناية الإلهية هي التي تنظم قواعد هذا العالم، لا الإنسان، والسلطة هي التي تفعل فيه، لا الشعب. من هنا، فالفن يخدم النظام، ويستوحي منه قيمه وجماليته وقواعده.

من هذه الزاوية كان الفكر الفني يطل على الوجود ويتعامل معه. وكانت القواعد الكلاسيكية الصارمة تتحكم بالأعمال، ومن الصعب أن تتغير. فللقصيدة نظام هندسي صارم: قوافٍ، تقسيم، أساليب نظم، الخ... وللمسرح شروطه ونظامه (وحدة المكان والزمان والشخصيات)[1]؛ ولهذا النظام الصارم في الفكر الفني التقليدي طابع قُدّسي، ملزم. وهكذا، فقد أمّن عصر القيم الذي عاشت فيه الكلاسيكية للذات هدوءًا طويلاً، بحيث أنها لم تقف لتواجه الوجود، وتعيد النظر في الحضور ومعناه، وفي سيات الأشياء ومداليلها؛ بل كانت تتواصل مع عالمها تواصلاً هادئاً، لتصل فيه إلى ثوابت قيمه الكبرى التي كان الإنسان يحملها مثالاً أعلى في حياته يحتذيه بلا ريبة (الشجاعة ـ المروءة ـ الفروسية... الخ). وليس غريباً بعد أن نجد فلاسفة هذا المذهب، أمثال ديكارت ولايبنتز وسبينوزا وكانط وهيغل وسواهم، يخصصون صفحات طويلة أو فصولاً عندما يبحثون في شأن المطلق وأحياناً مجلدات (كما هي الحال عند هيغل)[2]، وليس غريباً أن نجد الفكر يسير على وتيرة واحدة مع هذا الاتجاه الفلسفي لأنه يجد فيه ذاته، وحقيقته الجمالية الأبدية. فالمُثُل التي لا يرقى إليها الزمن، ولا يشوبها الفساد، ولا تعرف تغيُّراً، أو تبدُّلاً، هي الحقائق الجوهر التي يطمح الفن إلى بلوغها وتجسيدها (ويمثل البطل الكلاسيكي الإنسان التقليدي خير تمثيل).

د ـ من التقليد إلى الحداثة: عرف العالم، مع ولادة البيان الرومنطيقي، وبداية

(١) عيب على كورناي مثلاً، في مسرحيته «السيّد Le Cid»، كثرةُ الأحداث التي كان يُفترض ان تجري في خلال ٢٤ ساعة. كما عيب عليه خروجه عن نظام المأساة التقليدية التي تنتهي بمصرع عدد من الشخصيات، فلا تكون خاتمتها سعيدة (وهذا هو مبدأ فصل الأنواع الأدبية).

(٢) بلغت فلسفة المطلق واللاهوت مع هيغل ذروتها؛ وكان البحث في المطلق يشغل أكثر مؤلفاته، وهذا سبب صعوبتها. راجع: فينومينولوجيا الروح، ومنطق المفهوم، ومنطق الجوهر... وسواها.

انهيار الأنظمة الملكية ـ بالمفهوم القديم ـ تحوّلاً نوعياً بارزاً. وكانت الثورة الفرنسية (١٧٨٩) تجسيداً لهذا التحول الخطير. وبدت في الأفق ملامح أفكار جديدة وقيم مغايرة[3] نمت من خلال صدوع الكلاسيكية، وتسرّبت إلى داخلها لتفجّرها وتفتّتها. هكذا تمّت مع الرومنطيقية عودة الذات من غربتها في الوجود الأكبر إلى الوجود الأصغر (الإنسان)، وبات الإنسان هو الهمّ الأول في العالم؛ وراحت المثل القديمة تنهار تدريجياً بعد أن طواها الزمن وتحوّل عنها العصر، ولم تعد الذات تجد فيها استقرارها ومُنْشَدَها. انهار صرح الهدوء الطويل وحلّ مكانه مستنقع التوتّر حيث لم يعد الإنسان كما ينبغي أن يكون هدف الفن، بل كما هو في الواقع، بحاجاته اليومية، بأحاسيسه وآلامه وأفراحه وأتراحه...

وحتى على صعيد الفلسفة ـ ولنا اليها عودة مطوّلة ـ حدث التحوّل الموجع من فلسفة ديكارت والمثالية الألمانية إلى فلسفة شوبنهاور السوداوية المخيفة: ففي حين كنا، في الفكر الكلاسيكي، أمام رؤيا متفائلة، بنّاء، في الفكر الرومنطيقي، أمام رؤيا متشائمة، موغلة في التشاؤم.

كانت الرومنطيقية تعبيراً عن صدع هائل في العالم حيث انشقّ الكائن البشري إلى نفسه فوجد أن شيئاً ما ليس على ما يرام، وأن العالم ليس مجرد قبول وتنظيم نهائي، صارم، كما أُثر، وأنّ ما سلّم به على أنه حقائق يقينية راسخة، توارثها عن سلفه، لم تعد كذلك. فانهار ما بناه الأقدمون، وراح الإنسان يبحث عن حقائق جديدة، بحيث لم يعد الفن تعبيراً عن التلازم والتواصل بين الذات والوجود، ليصير محاولة للهروب من واقع بات مرفوضاً لقبحه وبشاعته ونثريته. صار الفن صورة للتوتر بين الذات والوجود، وكان الطرح الرومنطيقي اللسعة الأولى التي أخرجت الإنسان من عَدَنيّة قبوله الكلاسيكي إلى رحاب الصراع الطويل والرفض: إنها الخطوة الأولى نحو الحداثة.

هـ ـ الفكر الفني الحديث: في فكر الحداثة تغيرت الأمور، واختلفت نظرة الإنسان إلى الوجود اختلافاً جوهرياً. ذلك لأن الصدام انفجر بين الذات وعالمها، وانهار تماماً كلّ قبول بعالم كامل البناء، متناسب الهندسة. بمعنى آخر، توترت العلاقة بين الأرض والسماء ـ هذا إذا لم تكن قد انهارت انهياراً مفجعاً ـ، ولم تعد الأمور في نصابها القديم.

(٣) كالنظام الجمهوري، والبرلمان (مشاركة الشعب في السلطة)، والحريات الفردية، وحقوق الإنسان، الخ...

في الرحيل إلى عالم التراجيديا البري» لكي ينتصر الإنسان على حال الموت في الحياة[15]، ويتم انتقاله إلى عالم انخطاف «بيزنطي» حيث تتلاشى الأضداد، ويتحقق مبدأ الانسجام والكمال»[16]. وإذا بلوتريامون يدعي القيم التقليدية، ويغرق في رؤيا رهيبة تعادي العالم، وتسخر بالأخلاق، وتدعو إلى الخطيئة في أعتى أنواعها وأسفّ حالاتها، من قتل الأطفال والتلذّذ بدمائهم، إلى ممارسة الجنس مع أسماك القرش، وذلك بهدف خلق أكبر تخريب ممكن في العقل التقليدي، وفي ضمير العالم السابق[17].

من كل هذا التغيّر الرهيب انبثقت عقلية الحرب العالمية الأولى. ولقد أفرزت هذه الحرب إحساساً بالإفلاس الكلي، وبأن القيم التي بني عليها المجتمع لم تعد مجدية، وبأن مشروع الإنسان الحضاري الجديد قد أثبت لا جدواه هو أيضاً. فصارت الذات تتصدّع، وترفض أن تقرّ بهذا العالم. من هذا الاتجاه ظهر تريستان تزارا وجماعته في نشرة دادا Dada التي تحوّلت إلى حركة تدميرية عنيفة، شنّت هجوماً ماحقاً على كل ما سبق من أدب وفكر، وخلّفت حولها خراباً في كل شيء: في الإنسان كما في فكره، في الأدب كما في المجتمع... صار الشعر عملية تخريب للسائد. لم يعد عبارة فنية يعلّي طبقاتها الإنسان. ومن الداداتية انبثقت السريالية تيار رفض منظّم، يعتمد مبادىء فرويد في علم النفس، ويقوم على تفجير كوامن اللاوعي في الكتابة الأدبية، والتوكيد على الحرية[18]، على اعتبار أن القسم الأكبر من حياة الإنسان كامن في لاوعيه[19]. ونحت السريالية منحى التدمير، بحيث أن السخرية المرّة التي انبثقت منها ولا سيما في

(١٥) ديزيره منقال، الأوضى الخراب والشعر العربي الحديث، ص ١٨.

(١٦) سهيل بديع بشروئي، شيء من ييتس، مطابع دار الندوة، دائرة اللغة الانكليزية وآدابها بالجامعة الأمريكية في بيروت، ١٩٦٩، ص ٣٨. وكان ييتس قد عبّر عن رأيه في الحضارة والفن في كتابه «رؤيا» A vision. وجاءت قصيدتاه «بيزنطة» Byzantium و «ابحار إلى بيزنطة» Sailing to Byzantium تعبيراً عن هذا.

(١٧) يصرّح لوتريامون في كتابه أناشيد مالدورور Les Chants de Maldoror علانية بأنه يرفض كلياً مبدأ الأخلاق، ويدعو إلى التحرر الكامل منها.

(١٨) يقول بريتون: إن كلمة «الحرية» هي كل ما لا يزال يهيج فيه الحماس (أندريه بريتون)، بيانات السريالية، تعريب: صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق، ١٩٧٨، ص ١٥.

(١٩) وهنا ظهر مفهوم الكتابة الآلية «Ecriture Automatique»، وهي كتابة تقوم على تدوين أول ما يطرأ على ذهن الإنسان، من غير التفكير بروابط عقلية لما يُدوّن، على اعتبار أن مثل هذا النوع من الكتابة يخرج كل ما في اللاوعي البشري. ومثال على ذلك كتاب «الحقول المغناطيسية» Les Champs Magnétiques لأندريه بريتون وفيليب سوبو.

المسرح - كانت تأكيداً عنيفاً على إخفاق العالم في تأمين ما تنشده الذات. وكان التدمير الذي تتكلم عليه أعظم ثورة بوجه الوعي، وبالتالي بوجه العقل والنزعة العقلانية اللذين قدّستهما الكلاسيكية من قبل. من هنا، أوغل السرياليون في مجال الرؤى، واخترقوا بها ضفاف العالم، وضربوا شديداً نثريته وهامشيته، فكانت حركتهم وفكرهم الفني والشعري الذي نمّرا عنه انعكاساً لمأساة العصر، وإيغالاً في تمزّقات المدن الكبرى وكل ما يضطرع فيها من تمزّق وانسحاق وبؤساء. فالسرياليون، على عكس الرومنطيقيين، هم أبناء المدن، يعيشون فيها ويواجهونها.

كانت السريالية آخر المدارس الكبرى، بيد أنها لا تزال تفحاتها تتسلّل من طيّات الأعمال الأدبية الحديثة، هنا وهناك عبر العالم، بعد أن انهارت المدارس الأدبية، وتفرّد كل شاعر بطريقته، وتبدّدت وسائل التعبير شيعاً ومذاهب فردية[20].

على أن المواقف التي تجلّت في الأدب في أثناء انبثاق الحداثة، وفي خلال انتشارها كحركة فكرية وشعرية، هي المواقف التي شقّت عنها الحضارة الحديثة في عنف معاناتها، وذروة تخبّطها المأسوي. فمبدأ النسبية الذي قامت الفيزياء الحديثة عليه منذ آينشتاين هو المبدأ الذي قامت عليه الحياة برمّتها في العصر الحديث. باتت كل حقيقة نسبية، وبات كذلك كل يقين. وبهذا تحطم الهدوء الذي نَعم به الإنسان من قبل، وانهار السلام الذي بناه بينه وبين الوجود. فبعد أن كان أقصى طموح العمل البشري الوصول إلى عَلْمٍ لمعانقة الله وتصوّره، صار أقصى طموح هذا العمل تنصيب الذات على عرش الله. ثم إن هذا نفسه لم يعد يكفي، منذ ما بعد الحرب الكونية الثانية[21]، فتسرّب يقين «الضمير النّجس» إلى كل شيء، ووجد الإنسان نفسه في مأزق رهيب: فلا هو وجد خلاصه في تسليمه بالمطلق ومحاولته الذوبان فيه، ولا هو وجد اليقين والخلاص بعد أن أزاح الله. تلك هي نقطة التوتر الأعمق في الوجدان الحديث. صار همّ الكبير البحث عن «بُعْد ثالث» يمكن أن يُموْقِع حياة الذات، ويخرجها من التخبُّط الهَبائي في عالم يلفّه العدم من كل صوب. لقد صحا الإنسان على فراغ يبتلعه كالصحراء، وذلك بعد أن تحطّم إلهه ويقينه السابقان، وامتدّت

(٢٠) عقب انتشار المذهب البنيوي، برزت حركة مهمة في الأدب تجسّدت في مجلة «تيل كيل» Tel Quel الفرنسية التي انحدث لها فكراً سياسياً يسارياً (راجع فيها: جمال شحيّد، «تيل كيل» والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة الفكر العربي، عدد ٢٥، ص ٢١ وما بعدها.

(٢١) ظهر، بعد الحرب العالمية الثانية، إفلاسُ كل من فلسفة نيتشه والوجوديين. وقد تجسّد هذا الإنسان الخارق في رجلين مثّلا كل ما يمكن أن يمتّ بصلة إلى هذا الإنسان هما: هتلر وستالين.

«الأرض الخراب» إلى نفوس البشر كلّهم، وبدأ عاملا النسبية والآلية يفرغان الإنسان من انسانيته، ليتركاه «شيئاً» مُغْفَلاً، مفرغاً من ذاته، لا سبيل أمامه ولا معالم.

وفي الواقع، فإن أدب الحداثة الشعري وغير الشعري هو أدب المُغْفَل القاسي، أي اللامسمّى الصعب؛ أدب السباق الضخم الذي يظهر أنه يلتهم الذات كالشركات الكبرى والمصانع العظمى التي ينحلّ فيها المرء إلى رقم مجهول، ولم يعد ذلك الأدبَ الذي يدّعي رفعَ الهوية ويعلنها على مفارق ثابتة. إنه أدب التنقيب المرّ في الفراغ الروحي والنفسي، أدب كشوف اليأس والسوداء، أدب تعرية الصراع البائس التَعِس مع الوجود في محاولة دؤوب لاستشفاف طريق ما عبر رحم الظلام الموروث المدلهمّ. وليس مناخ التحلّل العجيب الذي يحيط بالشعر الحديث، لغويًّا وصُوَرِيًّا وفنياً، سوى انعكاس لتحلّل الذات الجماعية واهترائها في عالم على وشك أن يتحلّل ويتبرىء، وهو يبحث عن خشبة خلاص.

من شعر الصراعة العقلية وقوالبها، إلى شعر الوجدان والانفعال، الى شعر الكشف عن المجهول والعبث الأسود والرفض، إلى شعر الصمت، تلك هي المسيرة الشعرية التي عرفها الأدب الشعري بعامة في خلال حياة الحضارة الإنسانية، وهو لا يزال يبحث عن نفسه وعن أرض صالحة. ولعلّ مرحلة البنيوية التي نمر بها، أو مررنا، كانت مرحلة فرّغت الذات من كل ما هو ملتصق، متبقّ فيها، وشيّأتها اضطراراً بحيث جعلت منها بنية مُغْفَلَة، معدومة الحياة بين بنًى أخرى، لا تختلف عنها في شيء.

و ـ خلاصة: وبعد، فقد عانى الضمير الشعري الإنساني حركة هابطة في خلال تاريخه، بحيث تحجّر أو انحدر من عَلْياء القيم والمُثُل وَعَدَنيّتها إلى جحيم الهذيان والبُحْران والتوتر والصمت المترقّب. انحدر من فوق التاريخ إلى تحت التاريخ، ثم رفعت الذات رأسها إلى فوق، فما وجدت فيه، إذْ أزاحت الله، سوى مسافات أخرى مجهولة، ومساحاتٍ عذراء. لقد اصطدمت بفراغها صدمة رهيبة اكتشفت بها فضاءها عبر إحباطها واخفاقها، وأن عليها البحث عن بُعد ثالث تسعى فيه لتجد إيقاعاتها وذاتها.

القسم الثاني

نشوء الحداثة في العالم العربي

١ ـ الباب الأول:
حركة الحداثة العربية حتى ١٩٦٧

الفصل الأول:
الوضعان السياسي والحضاري في العالم العربي

١ ـ الوضع السياسي في الشرق العربي

بعد أن انهارت الدولة العثمانية، تقاسم تركتَها الاستعمار الغربي ـ وتحديداً تقاسمتها فرنسة وبريطانية، بعد أن كانت هذه قد رسخت أقدامها في مصر قبل انهيار العثمانيين، أي منذ عهد الخديوي اسماعيل. ولم يكن ما أقره مؤتمر سان ريمو سنة ١٩٢٠ تحت اسم «الانتداب» إلا استعماراً بلفظ جديد، وذا وجه أكثر تلاؤماً والعصر. وقد بذل الاستعمار المذكور جهده ليمد زمن سيطرته على الأقطار والمقاطعات التي يحتلها. فالانكليز، من جهة، حاولوا إبقاء سيطرتهم على مستعمراتهم عن طريق ربط المعطيات السياسية بإطارات تتيح لها الابقاء على سيطرتها في مناطق نفوذها، والفرنسيون، من جهة أخرى، قاموا بما هو مماثل. فكانت نتيجة ذلك أن أعيدت إطارات سياسية مشابهة لتلك التي أفرزتها السياسة العثمانية من قبل. فهؤلاء «حين أخلوا العالم العربي مع الحرب العالمية الثانية، لم يخلّفوا إلا أشباه بنى ادارية وسياسية واجتماعية واقتصادية، مطبوعة بعقلية إقطاعية، وسلفية عائية. وحين جاء الانكليز والفرنسيون أعادوا هذه البنى إلى أيدي «مسيّريها» القدامى: أي الأسر الاقطاعية والبرجوازية الكبيرة وحلفائها الطبيعيين: زعماء الدين»[١]. وزاد الوضع سوءًا تقسيم الدول العربية، الأمر الذي ضرب فكرة الأمة والوحدة العربيتين، تلك الفكرة التي كان فيصل وغيره يحلمون بتحقيقها. فقد شعروا أن فكرة القومية العربية هي المستهدفة[٢]. كما انهم السوريون «الموظفين الافرنسيين بأنهم استعملوا الطرق الاستعمارية نفسها التي استعملوها في شمال افريقية متذرعين بحكومة وطنية وبأنهم لم يلتفتوا إلى الروح القومية الناهضة فوضعوا العوائق أمام اللغة العربية، وخفضوا قيمة

(١) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تعريب لجنة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، ط ١، ١٩٨٢، ص ٢٧.
(٢) فيليب حتي وجبرائيل جبور، تاريخ العرب (مطوّل)، دار الكشاف، ط ٤، ١٩٦٥، ٢/٨٨٩.

نقد البلاد بربطه إلى الفرنك، وفرقوا البلاد أحزاباً وشيعاً، وجعلوها تتخاصم فينامض بعضها بعضها وعمدوا إلى تدابير الضغط والإكراه مستعينين بوسائل الجاسوسية والسجن والنفي»[٣].

كان الوضع السياسي العربي إذاً في حالة سيئة للغاية. وزاده سوءًا، بعد جلاء الانتداب، المسألة الفلسطينية. فالهجرات اليهودية إلى فلسطين، كانت جارية على قدم وساق، بمباركة بريطانية، وبدعم وعد بلفور Balfour. وقد سهّل المنتدبون تدفق الصهيونيين اليها، وساعدهم إنفاق الحركة الصهيونية العالمية مبالغ طائلة لشراء الأراضي، وإقامة المستعمرات، والضغط على الانكليز لضرب الحركات الوطنية الداخلية، أو التضييق عليها وخنقها باستمرار. ثم أعلنوا عام ١٩٤١ في نيويورك، إثر مؤتمر عقدوه عن تجنيد طاقاتهم لتحويل فلسطين إلى دولة يهودية[٤]. وكان البريطانيون يدعمون فكرة «الوطن القومي لليهود» التي تحركت الحركة الصهيونية على أساسها، لأنهم رأوا أن مثل هذا «الوطن القومي» يحقق للانكليز مصالحهم[٥]. وما إن كان العام ١٩٤٨ حتى أجلى البريطانيون عن فلسطين، فأعلن الصهيونيون بالمقابل قيام دولتهم، مقتطعين لهم قسماً مهماً من الوطن العربي.

في خلال هذا، قامت أحزاب عديدة في الدول العربية، لكلّ منها اتجاهاتها المتميزة، منها محلية ضيقة، ومنها عالمية أو إقليمية. وكان من أهم هذه الأحزاب «الاخوان المسلمون»، و«القوميون العرب» أو الحركة القومية العربية التي لم تتضح وتكتسب قوة سياسية إلا في القرن العشرين[٦]، أو، تحديداً في أواخر القرن التاسع عشر[٧]، ولم تخلُ هذه الحركة من نزعة إلى العالمية[٨]، وما لبث الحزب الشيوعي أن أنشىء.

وتطلع بعضهم إلى فكر إقليمية راجت كثيراً في خلال المرحلة، فقام «الحزب السوري

(٣) المرجع نفسه، ٢/٨٨٥.
(٤) أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٩، ص ٢٩٥ ـ ٢٩٦.
(٥) ناجي علوش، الحركة الوطنية الفلسطينية، مركز الأبحاث الفلسطينية (بيروت) ورابطة الأدباء (الكويت)، ١٩٧٤، ص ٤٥.
(٦) البرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، تعريب كريم عزقول، دار النهار، ط ٣، ١٩٧٧، ص ٣١١.
(٧) المرجع نفسه، ص ٣١٣.
(٨) المرجع نفسه، ص ٣٢٧.

القومي الاجتماعي» الذي ينادي بوحدة سورية الطبيعية وجزيرة قبرص. وبرزت قوميتان محليتان أولاهما القومية الفرعونية، والأخرى القومية اللبنانية. وظهرت إلى جانبها قومية ثالثة هي القومية المتوسطية التي اعتبرت أن أبناء حوض الأبيض المتوسط متقاربون؛ وقد مثل هذا الاتجاه طه حسين.

ومثلت الأحزاب كلها دوراً سياسياً ناشطاً في عملية تحريك العقل العربي، وإنهاضه من ركوده. وكان لها، بشكل عام، دور حضاري أيضاً، من قريب أو من بعيد.

بعد ذلك قامت حركتان استقطبتا معظم الجماهير في شبابها، أولاهما «الحركة الناصرية» التي أسسها جمال عبد الناصر. وكانت أقوى الحركات في حينها، شنّت هجوماً عنيفاً على الصهيونية والامبريالية المتعاملة معها، في إطار اشتراكي من نوع جديد، أخضع لمتطلبات الجماهير العربية، ولم يخلُ من البذور الدينية، ولكنه اتّصف بنزعة تقدمية. وتوصلت هذه الحركة إلى إعلان قيام «الجمهورية العربية المتحدة» من الثلاثي مصر ـ سورية ـ اليمن الجنوبية. لكن السياسة الناصرية ما لبث مدُّها أن تراجع شيئاً فشيئاً بعد الضربة التي مُنِيَ بها العرب عام ١٩٦٧، واحتلال الاسرائيليين مناطق واسعة من الأردن (الضفة الغربية)، وسورية (الجولان)، ومصر (سيناء).

أما الحركة الثانية فهي «حزب البعث» الذي أسسه ميشيل عفلق، وقام على أساس اشتراكي هو أيضاً، واتصف بالتقدمية، وبالاتجاه القومي العربي. وهذا واضح مثلاً في رسالة ميشيل عفلق المؤسس الى الوزير الأميركي المفوض في سورية في ٢٣ آذار ١٩٤٥ إذ اعتبر أن «مكتب البعث العربي... ينطق باسم العرب القوميين»[٩]. اعتبر هذا الحزب أن الوحدة والاشتراكية هي المثل الأعلى للمجتمع وجماهيره، وفي هذا يقول عفلق: «فتوحيدنا إذاً بين الوحدة والاشتراكية هو مثل إعطاء جسم لفكرة الوحدة. الاشتراكية هي الجسم، والوحدة هي الروح، إذا صح التعبير والتشبيه»[١٠]. كما رأى الحزب أن هدفه هو السعي إلى «بعث عربي». وقد كان الحزب المذكور، عند تأسيسه، «أول حزب اشتراكي في العالم العربي»[١١]، واستقطب أنظار عدد كبير من المؤمنين بالتقدمية.

(٩) ميشال عفلق، البعث وقضية فلسطين، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٣، ص ٩.
(١٠) ميشال عفلق، معركة المصير الواحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٦، ١٩٧٤، ص ٦٢.
(١١) المصدر نفسه، ص ٤١ و٦٣.

هذه الحركات السياسية تركت أثراً هائلاً في الموقف الحضاري العام عند العرب، وظهرت معالمها العديدة في تيار الحداثة، والحركات الممهدة لها.

٢ ـ الوضع الحضاري في الشرق العربي:

كان الوضع العربي، من الوجهة الحضارية، مبتردياً، إذا صح التعبير؛ أو، لنقل غير ثابت. فثمة معطيات عديدة فرضها الواقع الجديد على الإنسان العربي. وراح الفكر ينتقل، شيئاً فشيئاً، من طبقات الخاصة والاقطاعيين الكبار إلى أوساط العامة والمزارعين الصغار، أو بالأحرى إلى تلك الأوساط التي يدعوها اليسار «الكادحين» و«البروليتاريا». فالثقافة تسرّبت اليهم شيئاً فشيئاً. وكذلك الوعي، ولم يعودوا يقبلون بالحالة المتردية. وكانت عملية الوعي هذه حافزاً مهماً على تحريك عقول كثيرة في مجال تحسين الأوضاع.

من جهة أخرى، راحت حياة المدينة الرازحة تحت ثقل المادة والوقت والعلاقات الإنسانية المتقطعة تطغى شيئاً فشيئاً، بعد أن فُرِضَ انتقال الأوساط القروية إلى المواقع المدينية للعمل ولكسب لقمة العيش. وكان هذا الانتقال انتقالاً من محيط هادئ، وصغير ومترابط، إلى محيط من نوع آخر، مليء بالضجيج والصراع، كبير إلى حد يغيّب الإنسان حتى يضيع في الزحام وما من مجيب[١٢]، ويلقي به وحيداً أمام معركة هائلة لم يعتد عليها، حيث الإنسان مسخ يقتل أخاه ولا يمجّد إلا القوة، وحيث مثال الإنسان الحقيقي غاب[١٣]؛ وأخذ هذا الانتقال الذي وضعه وجهاً لوجه أمام انفراط شخصي في مكان لم يعد يجد فيه ترابطاً ولا تواصلاً يطرح آثاره بشكل حاسم على أفراد عانوا همومه بعد أن نزحوا من الريف، كبدر شاكر السياب (راجع مثلاً قصائده: في السوق القديم ـ مرثية جيكور ـ جيكور والمدينة ـ تموز جيكور ـ الخ...)[١٤] وأحمد عبد المعطي حجازي (راجع مثلاً ديوانه «مدينة بلا قلب»)[١٥] وخليل حاوي (راجع

(١٢) أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، ١٩٧٣، قصيدة «لا أحد»، ص ٣٨١ ـ ٣٨٢.
(١٣) صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢، قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي»، ١/٢٦١ وما بعدها.
(١٤) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١، ١/٢١ وما بعدها، ٤٠٣ وما بعدها، ٤١٤ وما بعدها، ٤١٠ وما بعدها.
(١٥) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٥ حتى ٢٤١.

مثلاً قصائده: نعش السكارى ـ ليالي بيروت ـ المجوس في أوروبا ـ جنية الشاطىء[16] ـ الخ . . .).

ويمثل هذا الانتقال صراعاً جديداً، درامياً إلى حد كبير، يختلف عن طبيعة التجربة الرومنسية الساذجة والسوداوية، وإن التقى معها في بعض النقاط. فالهم الحضاري هنا كان طاغياً أكثر منه في الحركة الرومنطيقية. كما لم تكن غاية الإنسان ههنا عرض تشاؤمه وسوداويته انطلاقاً من موقفه من المدينة، ولم يكن حله هروباً خالصاً منها إلى الطبيعة، وإن ذكرها مراراً. كان الأمر، قبل كل شيء، موقفاً حضارياً وهماً حضارياً. فالأمر ليس قضية تشاؤم أو تفاؤل، بل محاولة غوص على جوهر القضية، على أعمق جذور الواقع في محاولة لتغييرها، أو، على الأقل، لإيجاد «بُعد ثالث» يحقق مصالحة بين الإنسان وهذا الواقع. إن نسغ الافتراق هنا بين الرؤيا الرومنسية للمدنية ورؤيا الحداثة لها إذاً، هو في طبيعة الموقف، فالحداثة تواجه وتطرح مشروع حل، بطريقة أو بأخرى، في حين أن الموقف الرومنسي موقفه فراري ـ سلبي، ينسلخ عن الواقع في عرضه الحل.

(١٦) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، ١٩٧٢، ص ٣٧ وما بعدها وص ٢١ وما بعدها، و ٢٠٧ وما بعدها و ٢٨٩ وما بعدها.

الفصل الثاني:

مواقف تمهيدية

يمكن أن تتلخص المواقف الفنية التي مهدت لحركة الحداثة في الشرق بثلاث نقاط رئيسة:

١ ـ حركة الديوان أو جماعة الديوان (العقاد ـ عبد الرحمن شكري ـ المازني) التي قالت بالتجديد، وبأن غايتها «إقامة جد بين عهدين، لم يبق ما يسوّغ اتصالها»[1]. وتعترف هذه الحركة بتأثرها بالأدب الانكليزي، بالإضافة إلى اطلاعها على الأدب الألماني والإيطالي والروسي والاسباني واليوناني واللاتيني. ويمكن اعتبار وليم هازليت «إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد»[2]. وتهاجم شعر شوقي الذي يمثل شعر الجيل السابق، ذاكرة أنه «شعر لا يرتضيه من بدأت فيه لمحة من ملامح «الخصوص» والامتياز والاستقلال بشعور هو شعوره وحده وليس بشعور الآخرين، وإن كان مباحاً للآخرين في نوعه حين يتعرضون لأمثال هذه التجارب والأحاسيس»[3].

أما المبادىء التي قامت عليها حركة الديوان، فيمكن تلخيصها بما يلي:

١ ـ «الشعر تعبير عن الذات».
٢ ـ «الشعر واسع منفتح كالوجود».
٣ ـ «الشعر تعميق للحياة».
٤ ـ «الشاعر يجب أن تكون له نظرة للعالم خاصة به تميزه عن غيره».

(١) أدونيس، الثابت والمتحول، ٣/٧٧.
(٢) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٢، ١٩٦٥، ص ١٩٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٦١.

٥ ـ «التعبير واسع كالشعر، لا ينحصر بقالب ولا يتقيد بمثال».

٦ ـ «القصيدة بنية حية... يجب أن تكون وحدة عضوية».

٧ ـ الوحدة العضوية «تفرضها النفس الشاعرة» التي «تنظر إلى العالم نظرة تركيبية عميقة، تتجاوز النظرة الآلية المباشرة»[٤].

٢ ـ حركة أبولو: (أحمد زكي أبو شادي ـ أحمد محرم ـ حسن كامل الصيرفي ـ علي العناني [وكيل الجمعية] ـ ابراهيم ناجي ـ علي محمود طه ـ كامل كيلاني ـ أحمد الشايب ـ محمود أبو الوفا ـ أحمد ضيف ـ محمود صادق ـ مصطفى عبد اللطيف السحرتي ـ صالح جودت ـ عبد العزيز العتيق ـ مختار الوكيل ـ الخ...) وأنشأت هذه الحركة مجلة لها هي «مجلة أبولو»، وصدر عددها الأول في أيلول ١٩٣٢. وكان همّ هذه المجلة أن تخدم الشعر فحسب «خدمة خالصة»، وسمّت نفسها أبولو نسبة إلى اله الشعر الاغريقي[٥]. وقد قامت بالتنظير للشعر الجديد أكثر مما فعلت جماعة الديوان، وساهمت في خلق وسط شعري ثقي[٦]. ويمكن تلخيص أهداف الحركة المذكورة بما يلي:

١ ـ تطوير الشعر العربي وتوجيه الشعراء.

٢ ـ رفع مستوى الشعراء والدفاع عنهم.

٣ ـ مناصرة نهضات الشعر الفنية.

٤ ـ التشديد على النزعة الوجدانية والانحياز إلى الطبيعة.

٥ ـ كسر وتابة الوزن والقافية (الشعر المرسل والشعر الحر).

٦ ـ وحدة القصيدة.

٧ ـ التجديد بحرية كاملة[٧].

وقد مثلت حركة أبولو دوراً مهماً في تطوير البناء الشكلي للشعر، إذ إنها اعتبرت «الشعر المنثور» نوعاً راقياً من أنواع الصياغة الشعرية تعترف به الأمم الراقية[٨]، وبالتالي دعت إليه. على أنها «تبقى في تنظيرها والمناخ الذي تولّد عنه، أكثر أهمية منها في نتاجها الشعري بحد ذاته»[٩].

(٤) أدونيس، الثابت والمتحول، ٣/٨٢ ـ ٨٣ ـ ٨٤.

(٥) جماعة أبولو، الافتتاحية، مجلة أبولو، العدد ١، السنة الأولى، ١٩٣٢، ص ٤ ـ ٥.

(٦) أدونيس، الثابت والمتحول، ٣/١١٩.

(٧) المرجع نفسه، ٣/١١١ وما بعدها.

(٨) المرجع نفسه، ٢/١١٧.

(٩) المرجع نفسه، ٣/١١٩.

٣ ـ حركة ما بين الحربين العالميتين [١٩١٨ ـ ١٩٣٨] (سعيد عقل ـ الياس أبو شبكة ـ صلاح الأسير ـ صلاح لبكي ـ أديب مظهر ـ بشر فارس ـ ألبير أديب ـ يوسف غصوب ـ الخ...). وقد بدأت في أعقاب تفشي التيارين الرومنطيقي والرمزي في الأجواء البيروتية، فنقل الأدباء والشعراء ما كثر من نتاج الغربيين، ولا سيما الفرنسيين منهم[١٠]. وكثرت التنظيرات هنا وهناك على أوراق الصحف والمجلات، وفي الصالونات الأدبية. ولكن، على العموم، كان الشعر الأوروبي هو المثال المحتذى في أوساط تلك الحركة[١١]، فمنظور «المتوسطية الثقافية» هو الذي كان محور الاتجاه الأدبي في الفترة الزمنية الممتدة ما بين الحربين العالميتين، إذ رأى الأدباء والشعراء أن عليهم تطعيم التجديد الفني العربي بالمعطيات الغربية[١٢]. ولكن، بإمكاننا أن نقسم آراء رواد الحركة آنذاك إلى ثلاثة أقسام رئيسة هي التالية:

١ ـ الداعون إلى أن تكون القصيدة وحدة موسيقية متماسكة، بحيث تتم عملية الخلق بشكل لاواع، ولكن، في الوقت نفسه، غير خال من الصنعة[١٣]، على النحو الذي حدده سعيد عقل في مقدمة «المجدلية». وهذا التيار متأثر بآراء الرمزية الفرنسية تأثراً كبيراً، ولا سيما بمفهوم الشعر والصنعة والموسيقى عند بول فاليري[١٤] (سعيد عقل ـ يوسف غصوب ـ صلاح لبكي ـ صلاح الأسير) ومفهوم الشعر الصافي عند الأب بريمون. وقد كثر الاهتمام بهذا الشاعر لا سيما في مواقفه التالية: الانسانية، والطبيعة والكون، والقلق والقتامة[١٥]، والوحي والصنعة، وقضية الغموض، والشعر الصافي[١٦].

٢ ـ الداعون إلى أن تكون القصيدة عملية وحي قبل كل شيء، بحيث أن الشعر «ينزل مرتلياً ثويه الكامل»[١٧]، كما يقول أبو شبكة. والقصيدة يمليها الإلهام النابع من المعاناة العميقة، ولا تمثل الصنعة فيها دوراً بارزاً. فهم، بالتالي، يعارضون نظرية

(١٠) منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار العودة، ط ١، ١٩٨٠، ص ٢٣.

(١١) المرجع نفسه، ص ٥٢.

(١٢) مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن، منشورات مركز التوثيق والبحوث، ١٩٨٠، ص ١٤٤.

(١٣) سعيد عقل، المجدلية، المكتب التجاري، ط ٢، ١٩٦٠، ص ١٧ ـ ١٨.

(١٤) راجع في ذلك: مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن، القسم الثاني.

(١٥) المرجع نفسه، ص ١٨٣ حتى ١٨٦.

(١٦) المرجع نفسه، ص ١٨٦ حتى ٢٠٠.

(١٧) الياس أبو شبكة، أناشيد الفردوس، دار الحضارة، ط ٣، ١٩٦٢، ص ١٥.

فاليري التي تقول: «إذا آمن الشاعر بالوحي قتل الإبداع»[18]. هذا التيار لا يؤمن بأن الموسيقى هي أساس الشعر، بل يرى أنها عنصر منه، غامض[19]. وشن بعضهم هجوماً عنيفاً على اتباع فاليري، متهماً الرمزية بأنها وباء تفشى في الناشئة، «فاتجهت من الشعر الروحاني الصوفي إلى الشعر الرمزي كما فهمته أو بالأحرى إلى الجانب المريض من هذا الأدب»[20]. (إلياس أبو شبكة بصورة خاصة).

٣ ـ الداعون إلى الصنعة مطلقاً، بحيث يكون الشاعر صنّاعاً ماهراً كالنجار أو الحداد، واللغة عامل رئيس في عملية الخلق، حتى تصير اللفظة «تقطر عقلاً، أو تقطر جزالة وتحكّها فكأنما تحك باصبعك قطعة من ضياء لفرط ما بها من الصقل»[21] (عمر أبو ريشة ـ أمين نخلة).

وقد تركت حركة ما بين الحربين معطيات خصبة مهدّت الطريق لظهور الحداثة بشكلها الواسع. ولكن لا ينبغي أن نفهم من هذا أن هذه الحركة قد تبنّت الموقف الرمزي كما شاع في الغرب، لأنها أخذت بفنية المذهب، من غير أن تتبنى معطياته الفلسفية. كما أنها لم تأخذ بنظرية العدم المطلق التي أشرنا إليها، وبالنزعة الفاوستية والإنسان ـ الإله. كان كل همها «أن تفتح الوجود على ضمير الوجود، . . . أن تشد الكون وكل ما فيه إلى فوق»[22]. لقد رأت الحركة المذكورة أن سعادة الإنسان وخلاصه هما في تعاليه الدائم واتجاهه نحو الله حتى يصل إلى فردوسه المنشود. إن الرحلة إلى القيم المجردة البعيدة عن فساد الزمن، الرحلة إلى الأصقاع النائية التي لم تطأها قدم الإنسان قط، على النحو الذي رأيناه مع مالارميه، ثم محاولة التصالح مع الحياة والنزول شيئاً فشيئاً إلى الواقع، من غير الإجلال بالنزعة المثالية وبالتجريديات المطروحة، كما حدث مع بول فاليري، ولا سيما في قصيدتيه «ابنة القدر اليافعة» Le Jeune Parque و«المقبرة البحرية» Le Cimetière Marin[23]، هاتان القطعتان لم تكونا هدف حركة ما بين الحربين، فمشاعر القلق العميقة التي شاعت في شعر الرمزيين ـ

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٢.
(١٩) المصدر نفسه، ص ١٩.
(٢٠) الياس أبو شبكة، روابط الفكر والشروح بين العرب والفرنجة، دار المكشوف، ط ٢، ١٩٤٥، ص ١٦٢.
(٢١) أمين نخلة، تحت قناطر أرسطو، ط ١، بيروت ١٩٤٥، ص ٥٣.
(٢٢) منلف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن، ص ٢١٨.
(٢٣) نعيم حاوي، نظرية الخلق من عدم، ص ١٤٢ حتى ١٤٨.

ولا سيما مالارميه وفاليري ـ لم تكن شائعة هنا. كان همّ الحركة المذكورة خلق أكبر كثافة جمال ممكنة، لتكون تعبيراً عن تعامل الإنسان مع المادة الفنية ومع الله في آن. من هنا، كان التغيير الذي شاع مع هذه الحركة تغييراً في المستوى الفني قبل كل شيء، تتضح من خلاله معاناة الفنان في خلق عالم جديد، بريء براءة عدنية، يكون بديلاً عن الواقع.

الفصل الثالث:

حركة الحداثة ومنجزاتها

١ ـ ظهور الحداثة:

قامت الحركة الفنية المذكورة في ظل الحركات السياسية التي سبقت تأسيس «الحركة الناصرية» و«حزب البعث». بعد ذلك، تجمعت الحداثة كحركة، في ظل انبثاق هاتين الحركتين، وليست بالضرورة نتيجة لهما. لكن هذا لا يعني أيضاً أن المواقف السياسية والعقائد السابقة الذكر لم يكن لها أثر في تلك الفترة الزمنية. يقول عبد العزيز المقالح إن «قضية القصيدة الجديدة... هي في واقع الأمر قضية الجديد بعامة وقضية الإنسان الجديد على سبيل التخصيص والإنسان الجديد الذي أشير إليه هنا هو ذلك الذي حاول ويحاول بعد مراحل التقطع الحضاري والسقوط أن يصبح جديداً... وأن يجعل أبعاد الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية تكتسب الوعي بالجديد. وتكون قادرة على التعبير عن هذا العصر وليس عن غيره من العصور»(١).

ويمكننا أن نؤرخ بداية هذه الحركة الفنية في أواخر الأربعينات أو أوائل الخمسينات مع رواد مشاهير أوّل هم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة(٢). وقد سبق هذا ظهور مجموعة لويس عوض الشعرية «بلوتولاند» في أوائل الأربعينات. كما يمكن أن نعتبر أن تاريخ ترسيخ هذه الحركة ومحاولة تأصيلها (أي خلق أصولها) هو منذ ظهور مجلة «شعر» البيروتية عام ١٩٥٨. ولقد أعلنت هذه المجلة المبادىء الأساسية لشعر المعاصرة والحداثة كما جاء على لسان مؤسسها يوسف الخال:

١ ـ «التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه».

---

(١) عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة (بيروت) ودار الكلمة (صنعاء)، ط ١، ١٩٨١، ص ٨.

(٢) يوسف الخال، دور رائد مزدوج للبنان في الشعر، مجلة الفصول اللبنانية، عدد ١، شتاء ١٩٨٠، ص ١٤٢.

٢ ـ «استخدام الصورة الحية... حيث استخدم الشاعر القديم المحسنات البيانية... والتجريد اللفظي والتعبير المباشر».

٣ ـ «إبدال التعابير والمفردات القديمة، التي استنزفت حيويتها، بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة وتراث الشعب».

٤ ـ «تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله في ضوء المضامين الجديدة للفكرة والحياة المعاصرة».

٥ ـ «الاعتماد، في بناء القصيدة، على وحدة التجربة والجو العاطفي العام، لا على التتابع المنطقي والتسلسل العقلي».

٦ ـ «الإنسان... هو الموضوع الأول والأجدر. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة، مصطنعة، لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم».

٧ ـ «وعي التراث الروحي والعقلي العربي، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها، كما تُرى، بصدق وتجرُّد، ودون خوف أو مساير أو نفاق».

٨ ـ «الغوص على أعماق التراث الروحي والعقلي والإنساني الفاعل في تاريخنا وتراثنا، وفهمه والتفاعل معه».

٩ ـ «الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، منذ هوميروس حتى اليوم. فعلى الشاعر الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية والتقوقع».

١٠ ـ «الامتزاج بروح الشعب، لا بالطبيعة»(٣).

ويمكننا أن نوجز هذه النقاط العشر بثلاث نقاط رئيسة:

١ ـ تغيير شكل التعبير الفني. فالشكل العمودي القديم لم يعد يستوعب التجربة الجديدة المعقدة، المتكاثرة الأشكال.

٢ ـ تغيير مادة القصيدة. إذ إن موضوعات المناسبات والرومانسيات الصغيرة لم تعد مقبولة في واقع متحول أعمق منها بكثير. وهذا دليل نضوج على الصعيد الحضاري.

٣ ـ تغيير لغة القصيدة: فالتجربة الجديدة تحتاج إلى لغة جديدة تلائم عمل الشعر الذي بات خلق رؤيا جديدة للعالم.

---

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

من هذه الزوايا الأساسية ينبغي أن نقوم بدراسة حركة الحداثة في الشرق. فإلى أي حد كان إسهام هذه الحركة على الصعيد الحضاري؟ وما هي المواقف الحضارية التي تسببت في تحويلها إلى حركة؟

٢ ـ منجزات حركة الحداثة:

يرى[٤] مناف منصور أن حركة الحداثة قد فجرت الصراع بين ما هو مادي وما هو روحي. وقد نبّهت موقف الإنسان من الحضارة من شتى وجوهه، وما عقّدته المدينة في الذات، والتفتت إلى ما هو إنساني، شامل، يمسّ مباشرة معدن الإنسان وقضاياه الملحة. إن مسألة نهوض الأمة والبلاد من غيبوبتها هي عصب الحركة، وعصب قضيتها. وقد أرادت هذا النهوض شاملاً، والموقف الشرقي من الغرب، ههنا، يبقى، في مجاله الأبعد، وفي خلال الفترة الممتدة من ظهور هذا التيار مع روّاده، حتى عام ١٩٦٧، موقفاً من التكنولوجيا الغربية في جوهره، أكثر منه موقفاً من الفكر الذي أفرز هذه التكنولوجيا. وقد سعت مجلة «شعر» البيروتية إلى أن تؤكد، بصورة خاصة، كما يقول رينيه حبشي، على أن «قيمة الشعر قد تكون أعلى من معرفة الظواهر ومن ميتافيزياء الكينونة. ذلك أنها تبصر ما لا يبصره العالم، وتدرك ما تحاول الفلسفة إدراكه ولا تبلغه، مع الأسف، إلا نادراً»[٥]. وتحوّل مفهوم الشعر الحديث إلى رؤيا هي بطبيعتها، كما يقول أدونيس، «قفزة خارج المفاهيم القائمة»[٦]، وبات عمله أن يخلق «رؤيا للعالم». والعقلية الحديثة هي عقلية محصّنة، تعيد النظر في كل شيء. يقول يوسف الخال في هذا الأمر: «العقلية الحديثة، كما أراها، هي العقلية المتحررة من جميع المفاهيم المتوارثة، بحيث تتيح لها هذه الحرية أن تعيد النظر في هذه المفاهيم، جيلاً بعد جيل، بل يوماً بعد يوم، فلا يتبنّاها لكونها مفاهيم موروثة، بل يستطيع أن يقف منها موقفاً موضوعياً، ويفحصها، وينقدها، ويحكم عليها. وهذه العقلية الحديثة تنعكس بالضرورة، لا على العمل الخلاق وحده، وإنما تنعكس على مجمل حياة الشخص»[٧].

لقد حاول الشعر أن ينهض لكي يستوعب تعقّدات الحياة. وحاول أن يعكس فكرة

(٤) يراجع في هذا: ديزيره سقال، الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، ص ١٢ ـ ١٣.
(٥) الشعر في معركة الوجود، مجلة شعر، عدد ١ كانون الثاني ١٩٥٧، ص ٨٨. وقارن: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٨، ص ٢٥.
(٦) محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، عدد ١١، حزيران ١٩٥٩، ص ٧٩.
(٧) منير العكش، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٩، ص ١٥٥.

الثورة الشاملة في الحياة العربية ـ وهذه الثورة هي طموح المفكر العربي الحديث: ثورة تجرف معها كل شيء. ويقول أدونيس: «الثورة العربية التي أطمح اليها هي عملية تحويل المجتمع من وضع إلى وضع آخر في جميع مستوياته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية»[٨]. و«ثقافة المستقبل» تقوم بنظر أدونيس على مبدأين رئيسين: الممارسة الديمقراطية التي تعتبر شكلاً من أشكال الإبداع، ونزع المشروطيّة، أي إلغاء الشروط المفروضة من الخارج على وسائل التفكير وغاياته واستقصاءاته (ولا سيما الشروط السياسية والدينية)[٩].

وقد شددت حركة الحداثة على انفتاح الشعر على هموم العصر. فكانت النصوص التي نشرتها مجلة «شعر» البيروتية محاولة لإثبات نظريتها، ولإظهار امكانية استيعاب الشعر مثل هذه المواضيع.

لقد طرحت الحداثة مشكلة الإنسان في وجوده، وحلّقت في فلك استلهام الموقف الحضاري. فالمدنيّة الغربية، بلا ريب، تجذّرت في واقع العرب الحضاري، وانعكست علاقة الغرب بالشرق سلبياً في أول الأمر (الاستعمار ـ الآلة ـ المادية ...). غير أننا نجد اتجاهاً نحو مبدأ وحدة التراث الإنساني، لأن التراث العربي وحده محدود، كما صرّح يوسف الخال مراراً في مجلته. فالعقل، ينظر الحركة موضوع الدراسة، يرتبط بروح العصر. وقد رأى مناف منصور «أن أحوال التعثر أو التعطّب والتخلّف التي تظهر في الأمة، في شكل أو في آخر، وفي حين أو في آخر، لا ترجع إلى فساد هذا المنظور أو إلى خطأ، بل ترجع في الأحق عنده إلى الجيل نفسه الذي يكون قد قصّر (أو انقطع) عن اعتماد هذا المنظور (وهذا هو أصلاً معنى القول بأن العطب في الناس لا في الشريعة)»[١٠].

٣ ـ البحث عن «البعد الثالث»:

الحداثة كما نرى وليدة أزمة في الشرق أيضاً كما كانت وليدة أزمة في الغرب. ولكن هذه الأزمة تختلف جوهرياً عن الأزمة الغربية. إنها وليدة اعتصار الواقع الضاغط على الذات اعتصاراً شديداً، ومحاولة لإيجاد مخرج لأزمة الواقع عن طريق «بعد ثالث» ينقذ

(٨) المصدر نفسه، ص ١٤١.
(٩) أدونيس، خطاب الفكر وخطاب الحال، مجلة الآداب، عدد ١ ـ ٣، السنة ٣١، ١٩٨٣، ص ١٨.
(١٠) مناف منصور، الإنسان وعالم المدينة، مركز البحوث والتوثيق، ١٩٧٨، ط ١، ص ٢١٣.

الذات من صراعها مع الوجود أو، على الأقل، بعضدها. لقد كان الضميران، الشرقي والغربي، يعانيان من عمق الهوة التي تفصلها عن عالمها القديم، لذلك يمكننا أن نعتبر الحداثة «أزمة الضمير التعس» إذا صح التعبير. وكان مخطط العمل الذي اعتمده رواد الحداثة في الشرق يقوم على اعادة تقويم الماضي بهدف تخطيه، لاستنجاع ذاكرة جديدة تجسّد معطيات الرؤيا الحديثة في عمل وموقف. من هنا كان تجشُّم «شعر» ضرورياً، ولا سيما بتعدد أصواته وانتماءاته. فالمؤسسون كانوا، بمعظمهم، من الاتجاه السوري القومي، اشترك معهم قوميون عرب (السياب مثلاً)، وممثلون عن القضية الفلسطينية (الصايغ مثلاً وجبرا)، ويساريون (البياتي)، وغيرهم[11]. وكان هذا التنوع في الأصوات يصبّ في هيكل واحد، ويلتقي، بمجاله الأبعد داخل خط عمل مشترك، هو إنقاذ «الضمير التعس» من تغرّبه ومأساته، وإعطاء بديل جديد عن الواقع الذي أظهر لا جدواه. وقد التفت هؤلاء إلى التراث الغربي الحديث وعرّبوا كثيراً من القصائد الغربية الحديثة[12]، ومن الأعمال النقدية[13]، وعرضوا لبعض رواد الحداثة الغربيين وآرائهم[14]، مؤكدين على ما أسماه يوسف الخال «وحدة التراث الإنساني»[15] ـ وهو موقف نجده عند ت. س. اليوت ـ[16].

كان جوهر الصراع بالنسبة إلى الرواد عملية «اختيار» ـ فـ «العالم اختيار» كما يقول أدونيس. لنقرأ هذه المقاطع له:

(١١) يقول كمال خير بك: «وهكذا رأينا حلقة «شعر» التي كانت ضيقة نسبياً في بداياتها وتواجه بالمقاطعة، رأيناها تنفتح على الاتجاهات كلها لتستقبل الجميع: من ماركسيين واشتراكيين إلى قوميين عرب...» (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ١١٤).

(١٢) راجع مثلاً: مجلة شعر، عدد ٦، القصيدة ذات الأصوات الثلاثة لبول كلوديل، ص ٤٩ وما بعدها، وعدد ٩، مختارات شعرية من جول سوبرفييل (ص ٤٨ وما بعدها) ومن جاك بريفير (ص ٦٧ وما بعدها)، وعدد ١٠، عشر قصائد للدلان طوماس (ص ٥٤ وما بعدها)، الخ...

(١٣) راجع مثلاً، مجلة شعر، عدد ١٨، مقال: هيراقليطس هل عنده رؤيا شعرية للعالم لكوستاس اكسيلوس (مجهول المعرّب) ص ١٣٢ وما بعدها، وعدد ٢٨، مقال: تكريس اللحظة لأوكتافيو باث (مجهول المعرّب) ص ٨١ وما بعدها، وعدد ٣٥، مقال: الغضب في الشعر الالماني المعاصر لهولدر هارلمان (مجهول المعرّب)، ص ١٣٦ وما بعدها، الخ...

(١٤) راجع مثلاً: مجلة شعر، عدد ٢، عرض منير بشور لحياة ت. س. اليوت (ص ٦٣ وما بعدها، وعدد ٣، عرض جبرا ابراهيم جبرا لشعر إيديث ستويل، ص ٧٢، وعدد ٤، عرض أدونيس لشعر سان جون بيرس، ص ٨٣ وما بعدها، الخ...

(١٥) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، قارن كلامه ص٩ وص ٨١، وكذلك: شعر، مقال الافتتاحية، عدد ٣٧، ص ٧.

(١٦) راجع كلمة اليوت في: عبد الواحد لؤلؤة، الأرض الجياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٣، وقارنه بـ: ديزيره سقال، الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، ص ٤.

ولا الله اختار ولا الشيطانْ
كلاهما جدارْ
كلاهما يغلق لي عينيّ»[17]

ويقول:

وقضى ولا نصغي لذاك الإلهْ
تقنا إلى ربّ جديد سواه»[18]

القضية هي أن نجد ما يتلاءم والمعادلة الجديدة للواقع، وهي معادلة درامية، يحدّها طرفان: الماضي من جهة، وآفاق المستقبل من جهة أخرى. والصعوبة هي في الاتجاه نحو الطرف الثاني باستمرار لأن هذا يستدعي «عقلية حديثة». يقول يوسف الخال: «ومهما قيل في الحداثة يظل القول الأهم فيها انها، في كل شيء لا في الشعر وحده، موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها. فهي ليست أشكالاً يقتبسها الإنسان أو زيًّا يتزيّا به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء. هذا الماوراء هو ما نسميه بالعقلية، فإما أن تكون ذا عقلية حديثة أو لا تكون، بمعنى أن تأخذ بالجوهر لا بالمظهر... والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهباً كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف. فالمضامين والأشكال تمشي جنباً إلى جنب، لا في الشعر وحده، بل في مختلف حقول النشاط الإنساني أيضاً»[19].

ويتمثل الصراع الحضاري، من هذا المنظور، كما يرى خليل حاوي، في عملية انبعاث تكون، بطبيعتها، «تفجُّراً للحياة من أعماق الذات»[20]. بمثل هذا الانبعاث يتخلّص الإنسان من «أقنعته» التي «سُلِخَتْ من جلد خرساء كربه»[21] ويعود إلى أصالته وفطرته ويصغيها كما فعل «السندباد» في «السندباد»[22]، حتى يصل إلى نوع من الشفافية تكشف له الرؤيا، ويقف وجهاً لوجه أمام «البشارة»[23] ـ عبارة النبوّة.

(١٧) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، ط ١، ١٩٧١، ١/٣٦٧.
(١٨) المصدر نفسه، ١/٥٠٠.
(١٩) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص ١٦ ـ ١٧.
(٢٠) ديوان خليل حاوي، ص ٣١٠.
(٢١) المصدر نفسه، ص ١١٢ (قصيدة: «المجوس في أوروبا»).
(٢٢) المصدر نفسه، قصيدة «السندباد في رحلته الثامنة»، ص ٢٢٥ (بخاصة المقدمة).
(٢٣) المصدر نفسه، القصيدة نفسها، ص ٢٧١.

لم يعد يُجدي نفعاً ذلك الله القديم، وما أفرزه الفكر الماضويّ من تصورات له، ومن تقاعس في محاولة تخطي الذات. كذلك لم يعد يجدي نفعاً الركونُ الى استعادة هذا الماضي، والعيش في أفكار أمجاده الغابرة. من هنا، كان لا بد من حلّ لهذا المأزق. لم تعد الهوية الماضويّة صالحة لإنسان الحاضر، لذلك بات عليه أن يبحث عن هوية جديدة في حقل الحضارة تأبى تعاسة الضمير، وتضعه وجهاً لوجه أمام احتمالات المستقبل. أظهرت الحداثة عمليةَ المخاض الحضاري على المستوى المطلوب؛ وتُعتبر قصيدة «الجسر» لخليل حاوي أبلغ شاهد على هذه العملية. لكن الانتقال الذي اقترحه الحركة إلى «الشرق الجديد»[24] لا يجب أن يكون قفزة في الفراغ، بل إلى أرض ثابتة جديدة يمكن أن يقوم عليها بناء. هنا، فقط، تنتهي الأزمة.

إذا كانت فاوستية الإنسان الغربي وتجريبيّته هي البديل الذي اقترحه الحركة الحديثة في الغرب، فلا يمكن لهذه الفاوستية أن تكون بديلاً صالحاً في الشرق، لأن الشرقي، بطبعه، لا يتخلى عن الماورائيات. لا بد من بديل آخر إذاً. كان أقصى الطموح أن يصل الإنسان في رحلة خاصة إلى معانقة كيان المطلق، وفي أحسن الحالات، إلى الاتحاد به، ولكن من غير نفيه[25]. هذه هي المفارقة الأساسية بين الروحين الحضاريتين: الغربية والشرقية. ويُخطىء من يظن أن بإمكان الشرقي تقمُّص حياة الغربي وتمثلها.

٤ ـ مواقف الشعراء الرئيسة:

يمكننا أن نعتبر الاتجاهات الرئيسة في خط الحداثة الفكري منذ نشوئها في الشرق العربي وحتى سنة ١٩٦٧، تحديداً حتى نكسة حزيران (نتوقف عند هذا التاريخ من حيث المنهج)، يتلخص في مواقف أربعة، هي التالية:

١ ـ بدر شاكر السياب: السفر إلى أعماق الجحيم لدرس عصب الواقع، ثم النهوض لتحقيق الذات.

٢ ـ عبد الوهاب البياتي: الغوص على حالات التخلُّف والموت الفكريين، والتحرر منهما بالثورة الدائمة والعمل التقدميّ والالتزام، من أجل بعث الحياة والإنسان، والانتصار على الموت.

(٢٤) المصدر نفسه، قصيدة «الجسر»، ص ٢٣٩.

(٢٥) ديزيره سقال، السياب بين أبلوت ومنبتويل، مجلة الفجر، العدد ٣٣ (آذار ١٩٨٢)، ص ٢٨ (أصالة الغرب والشرق).

٣ ـ خليل حاوي: العودة إلى الفطرة وحال العربي الأولى، ثم الانطلاق منها إلى تجديد الحضارة وبعث الواقع.

٤ ـ أدونيس: التحرر من جمود العقل الماضي، وفتح أبواب الآتي عن طريق اختيار جديد.

تلك كانت المواقف الأساسية في الحركة التي تحوّلت كثيراً منذ العام السابع والستين، وراحت تعيد النظر في المعطيات[26]. وإن دلت هذه المواقف على شيء، فهي تدل على ضرورة التغيير في المقام الأول: فمن «جيكور» السياب[27]، و«عابريه»[28]، ومدنه الميتة[29]، إلى «عبد ناصر» البياتي[30]، و«عشتاره»[31]، و«عاشقة»[32]، وانتحاراته الثورية[33]، ومن «مهيار» أدونيس و«أوديسة»[34] و«فينيقه»[35]، إلى «درويش»[36] حاوي و«جنيته»[37] وبدويته السمراء»[38] و«لعازره»[39]

(٢٦) يراجع في هذا، بصورة خاصة، أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط ١، ١٩٨٠، الكتاب بكامله (ولا سيما البيان الأول: بيان ٥ حزيران ١٩٦٧، ص ١١ وما بعدها).

(٢٧) قصيدة «أغاني جيكور» (ديوان «أنشودة المطر»، ٢/١٨٦ وما بعدها) و«جيكور تنبعث» (المصدر نفسه، ١/٢٠٥ وما بعدها) و«مولية جيكور» (المصدر نفسه، ١/٤٠٣ وما بعدها) الخ...

(٢٨) قصيدة «في السوق القديم» ـ المقطع ٥ (المصدر نفسه، ١/٢٤) و«المومس العمياء» ـ في مواضع متفرقة (تراجع القصيدة في المصدر نفسه، ١/٥٠٩ وما بعدها) الخ...

(٢٩) مثالنا على ذلك قصيدته: «جيكور والمدينة» (المصدر نفسه، ١/٤١٤ وما بعدها) و«المبغى» (المصدر نفسه، ١/٤٤٩ وما بعدها) و«مدينة السندباد» (المصدر نفسه، ١/٤٦٣ وما بعدها)، الخ...

(٣٠) قصيدة «أغنية من العراق» إلى «جمال عبد الناصر» (ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، ١٩٧٢، ١/٢٧٩ وما بعدها) و«إلى عبد الناصر الإنسان» (المصدر نفسه، ٢/١٤١ وما بعدها).

(٣١) راجع مثلاً: «قصائد إلى عشتار» (المصدر نفسه، ٢/٤٣٣ وما بعدها).

(٣٢) راجع مثلاً: «مرثية إلى عائشة» (المصدر نفسه، ٢/٣٢٢ وما بعدها) و«كتابة على قبر عائشة» (المصدر نفسه، ٢/٤٠٩ وما بعدها) و«الذي يأتي ولا يأتي» (المصدر نفسه، ٢/٢٣١ وما بعدها) الخ.

(٣٣) راجع انتحاره، مثلاً في «قصائد حب على بوابات العالم السبع» (المصدر نفسه، ٢/٣٠٨ وما بعدها، وكذلك ٣/٧٣ وما بعدها) وفي قصيدته: «الرحيل إلى مدن العشق»، ٣/٢٢١ وما بعدها، الخ.

(٣٤) راجع قصيدة: «أدونيس» (الأعمال الكاملة، ١/٤٠٢) وقصيدة «ابحث عن أدونيس» (المصدر نفسه، ١/٣٩٤).

(٣٥) راجع قصيدة: «البعث والرماد» (المصدر نفسه، ١/٢٤٩ وما بعدها).

(٣٦) راجع قصيدة: «البحار والدرويش» (ديوان خليل حاوي، ص ٩ وما بعدها).

(٣٧) راجع قصيدة: «جنية الشاطىء» (المصدر نفسه، ص ٢٨٩ وما بعدها).

(٣٨) راجع قصيدة: «التاي والريح» (المصدر نفسه، ص ١٧٥ و ١٧٩).

(٣٩) راجع قصيدة: «لعازر ١٩٦٢» (المصدر نفسه، ص ٣٠٧ وما بعدها).

و«سندباده»[40]، خط من الصراع الدؤوب لطرد انحلال الحاضر، وإبعاد فشل استحضار الماضي، بهدف تحويل لحظة الحاضر إلى رؤيا لإشراق الآتي، تفتح أملاً لما أسميناه «أزمة الضمير التعس». وهذا الصراع هدفه، أولاً وأخيراً، التغيير: «ليس شاعراً، إذاً، من لا يكون تغيير العالم في أساس حدسه الشعري. فكما ينسلخ الشاعر من نفسه، لكي يجد نفسه، كذلك يجيء للعالم أن ينسلخ من نفسه، لكي يجد نفسه... فليس شاعراً عربياً من لا يكون ثائراً»[41]. وإن كانت رموز الموت والانبعاث عند هؤلاء كثيرة جداً (السياب: تموز[42] ـ عشتار[43] ـ جيكور ـ المطر[44] ـ المسيح[45] ـ الخ... مقابل: المدينة[46] ـ العابرون ـ سربروس[47] ـ المخبر[48] ـ حفار القبور[49] ـ الخ / البياتي: جيفارا ـ عائشة ـ بيكاسو[50] ـ الفقراء[51] ـ عشتار، الخ... مقابل: الانتحار[52] ـ الإعدام[53] ـ المهرج[54] ـ الخ / حاوي: الجسر ـ البدوية السمراء ـ جنية الشاطىء ـ الوعول[55] ـ الريح[56] ـ الخ... مقابل: الكهف[57] ـ جوف

(٤٠) راجع قصيدة: «وجوه السندباد» (المصدر نفسه، ص ١٩١ وما بعدها) و«السندباد في رحلته الثامنة» (المصدر نفسه، ص ٢٢٥ وما بعدها).
(٤١) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ٣١.
(٤٢) ديوان بدر شاكر السياب، قصيدة «تموز جيكور» (١/ ٤١٠ وما بعدها) و«رؤيا في عام ١٩٥٦» ـ المقطع ٤ (١/ ٤٣٤ حتى ٤٣٧) و«مدينة السندباد» ـ المقطع ٢ (١/ ٤٦٥ حتى ٤٦٧) الخ...
(٤٣) ديوان بدر شاكر السياب، قصيدة «تموز جيكور» ـ المقطع ٢ (١/ ٤١١ ـ ٤١٢) و«سربروس في بابل» (١/ ٤٨٢ وما بعدها) الخ...
(٤٤) قصيدة «أنشودة المطر» (المصدر نفسه، ١/ ٤٧٤ وما بعدها) وغيرها.
(٤٥) قصيدة «المسيح بعد الصلب» (المصدر نفسه، ١/ ٤٥٧ وما بعدها) وغيرها.
(٤٦) قصيدة «مدينة السراب» (المصدر نفسه، ١/ ١٦١ وما بعدها) و«جيكور والمدينة»، الخ...
(٤٧) قصيدة «سوبربرس في بابل» (هامش ١١٥).
(٤٨) قصيدة «المخبر» (المصدر نفسه، ١/ ٣٣٨).
(٤٩) قصيدة «حفار القبور» (المصدر نفسه، ١/ ٥٤٣ وما بعدها).
(٥٠) ديوان عبد الوهاب البياتي، قصيدة «إلى بابلو بيكاسو» (١/ ٦٥٣) الخ...
(٥١) المصدر نفسه، «قصيدتان إلى ولدي علي» (٢/ ١٥٧ ـ ١٥٨) و«سفر الفقر والثورة» (٢/ ١٨٣ وما بعدها)، و«الأميرة والخجري» ـ المقطع ٧ (٣/ ١٩٥) الخ...
(٥٢) راجع الهامش ٣٣.
(٥٣) المصدر نفسه، قصيدة «سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية» ـ المقطع ١٦ (٣/ ٣٠٢) وغيرها.
(٥٤) المصدر نفسه، قصيدة «مرثية إلى مهرج» (٢/ ٢٠٧ وما بعدها) وغيرها.
(٥٥) ديوان خليل حاوي، قصيدة «جنية الشاطىء»، ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧.
(٥٦) المصدر نفسه، قصيدة «الناي والريح» ص ١٧٨ وما بعدها.
(٥٧) المصدر نفسه، قصيدة «الكهف»، ص ٢٧٧ وما بعدها.

الخوت[58] ـ القحم[59] ـ الغول[60] ـ الأفعى[61] ـ المغول[62] ـ الخ / أدونيس: مهيار ـ أوديس ـ الفينيق ـ عائشة[63] ـ الحسين[64] ـ الأطفال[65] ـ الخ... مقابل: الرماد[66] ـ الفراغ[67] ـ مومياء العصور[68] ـ بابل[69] ـ الخ)، نقول، إن كانت رموز الموت والانبعاث عند هؤلاء كثيرة جداً، فلأن هذه القضية هي في أساس فكر الحداثة، بل همها الأعمق، والمنطلق الحضاري كان منطلق تغيير وتخطٍ قبل كل شيء...

٥ ـ خلاصة:

يتضح لنا مما عرضنا أن طرح الحداثة وحركتها ليسا طارئين على الفكر العربي بصورة عامة، والأدب العربي بصورة خاصة، بل نتيجة حتمية لما خلّفه الواقع المعاصر. وهي ليست حركة غربية الجذور كما رأينا، بل لها مقوّماتها الخاصة، وأبعادها المركزية. ولكن، لا يمكن أن نعود بها كحركة وتيار إلى أبعد من الفترة التي أرّخنا لها. وعليه، فهي حركة أفادت من الغرب كثيراً ومن رؤياه، ولكنها عبّرت عن موقف الحضارة الشرقية العربية ككل وعن أزمتها المعاصرة.

(٥٨) المصدر نفسه، قصيدة «في جوف حوت»، ص ٦١ وما بعدها.
(٥٩) المصدر نفسه، قصيدة «المجوس في أوروبا»، ص ١١٠.
(٦٠) المصدر نفسه، قصيدة «البحار والدرويش»، ص ١٧.
(٦١) المصدر نفسه، قصيدة «لعازر ١٩٦٢»، ص ٣٦٠.
(٦٢) المصدر نفسه، القصيدة نفسها، ص ٣٣٥.
(٦٣) الآثار الكاملة، قصيدة «البعث والرماد» ١/ ٢٤٩ وما بعدها.
(٦٤) المصدر نفسه، قصيدة «مرآة الشاهد» (٢/ ٣٥١) و«مرآة لمسجد الحسين» (٣/ ٣٥٢).
(٦٥) المصدر نفسه، قصيدة «الأطفال»، ١/ ٣١٠ وما بعدها.
(٦٦) قصيدة «البعث والرماد».
(٦٧) المصدر نفسه، قصيدة «الفراغ»، ١/ ٢٢٥ وما بعدها.
(٦٨) المصدر نفسه، قصيدة «الخضور»، ١/ ٣٧٥.
(٦٩) المصدر نفسه، قصيدة «رؤيا» ١/ ٣٧٩.

٢ ـ الباب الثاني:
حركة الحداثة العربية بعد ١٩٦٧

الفصل الأول:
أزمة الشعر بعد الهزيمة

١ ـ مدخل: الهزيمة وإعادة النظر:

بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ تغيّرت الأوضاع العربية، وتبين للمفكر العربي أن شيئاً في وجوده عميقاً على غير ما يرام، وإن بنية الوجود، على ما هي عليه، وعلى ما كانت عليه قبل الهزيمة، غير مقنعة وصلبة. لذا كان من الواجب أن يعاد النظر في كل شيء.

يقول أنسي الحاج: «يصعب على العرب، مثلاً، التصديق أن «نكسة» حزيران ١٩٦٧ ليست مجرد وعكة عسكرية، ولا مجرد مؤامرة أمريكية... يصعب على العرب أن يصدقوا أن وراء «النكسة» ـ إلى جانب ما يجتهد الخبراء في إظهاره ـ «نكسة» العقل العربي المستمر دون تقدم منذ مئات السنين. نكسة التخلف العقلي والروحي والنفسي»[1]. ويتابع قائلاً: «إن لدينا الكثير من الضوء ننعش به، غداً، قلب الدنيا. لكن قبل ذلك ينبغي... أن نكون انتصرنا لا على إسرائيل فحسب، بل على الأسباب الكامنة وراء انتصار اسرائيل علينا ووراء أعدائنا اللاصقين بعقولنا: وراء الاحتلال القابع منذ مئات السنين في خلايانا النفسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية. ذلك أن الهزيمة هي، مرة أخرى ولو قيل العكس آلاف المرات، هزيمة حضارية لا عسكرية»[2].

أما رفيق خوري فيرى أن أثراً ما طرأ على الفكر العربي بعد هزيمة حزيران، ولكنه أثر سلبي. فهو قد أصيب بذهول كبير أمام التقدم التكنولوجي الاسرائيلي، الأمر الذي جداه على أن يعمل في اتجاهين:

١ ـ «الدعوة إلى تدمير كل شيء والتركيز على المهارة التكنولوجية والعلم ومعاصرة المستقبل».

(١) مقال: «التحدي العظيم» (الافتتاحية)، مجلة شعر، عدد ٣٨، ص ٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٨.

٢ ـ والعودة إلى التراث والدين واعتبار الهزيمة نتيجة لابتعاد العرب عنهما»[3]. إلا أن هذين الاتجاهين، بنظره، يكتفيان بعزل الإنسان، ذلك أن «الاتجاه الأول قفزة إلى الامام، لكنه يهمل الواقع، ويهمل خطورة التحدي الصهيوني والاحتلال الاسرائيلي. وهو بالتالي نوع من «التكفير المريح» عن الإخطاء، إذ يضعها كلها على عاتق الآلة، ويجعل الإنسان ضحية بريئة لا علاقة له بما جرى.

والاتجاه الثاني قفزة إلى الوراء، لأنه يضع الأخطاء على عاتق الغيب؛ ويترك للغيب مهمة «تحقيق النصر»[4]. المطلوب تغيير العقلية إذاً، أو تغيير عميق في نظرة الإنسان إلى الأمور، وعلاقته بالوجود؛ المطلوب اعادة نظر جذرية. تقول مجلة شعر: «كان العدوان الاسرائيلي على البلدان العربية المجاورة حافزاً لإعادة النظر في الأسباب التي أدت إليه. وإعادة النظر هذه ما زالت قائمة[5]. وستديم وقتاً طويلاً. ذلك أن هذه الأسباب جذرية وعميقة تتناول الأسس التي كانت تنهض عليها حياة العرب بمختلف وجودها وأبعادها، أو، بكلمة أخرى، الوجود العربي الكريم الفاعل في الحضارة الإنسانية المعاصرة»[6].

من هنا نرى أن الحد الفاصل في الموقف الحضاري العربي للحداثة هو تاريخ الهزيمة المذكور. ولعل أهم ما كتب بسببها هو بيان أدونيس المُعْنْوَن «بيان ٥ حزيران ١٩٦٧». وأهم النقاط التي طرحها البيان المذكور هي التالية:

١ ـ إعادة النظر في «المفكر العربي» قبل كل شيء، لأن المفكرين العرب قد خلقوا «في السنوات العشرين الأخيرة»[7] حياة بابلية بامتياز.

٢ ـ اعادة النظر في «السياسي العربي» الذي يبدد الثروات العربية بلا طائل، ويتحالف مع المفكر العربي نفسه، ويكون له تابعاً. فالسياسة أصبحت «الغاية المطلقة... السيطرة والحكم»[8]. لذا انحرفت واخفرت.

٣ ـ الحرية ـ التي تُنتهك في ظل الأنظمة العربية، فيحيا البشر في ظل هذا الانتهاك مجرد «كتلة بشرية بلا شكل» تنظم علاقاتهم العبودية[9].

(٣) مرور سنة على وعي الهزيمة، المصدر نفسه، ص ١٤٠.
(٤) الموضع نفسه.
(٥) أي بعد حوالي عام من الهزيمة.
(٦) شعر، قضايا وأخبار (مجهول الكاتب)، عدد ٣٥، ص ١٤٠.
(٧) السنوات العشرين قبل العام السابع والستين.
(٨) فاتحة لنهايات القرن، ص ٩٨.
(٩) المصدر نفسه، ص ٢١.

٤ ـ إعادة النظر هي «التغيير» و«الفعل». وبالتالي، فهي الدخول في التاريخ، والحياة فيه لحظة لحظة. هنا تبدأ الحرية.

٥ ـ اعادة النظر في الحياة والإنسان أنفسها. «فالمسألة هي أن يتغير الإنسان العربي من داخل: من هنا وحسب، تبدأ أهمية العلم والتقنية»[١٠].

٦ ـ أخيراً، اعادة النظر هي الشعر الذي يكون «خرق العادة» و«مخاطرة» و«حرب» ضد المؤسسة والجامد[١١]. والشاعر الحقيقي هو الذي يحمل الهموم المذكورة في ذاته.

تشكل هذه النقاط والآراء التي سبقت، نموذجاً جديداً لمفهوم جديد في الفن نادى به رواد الحداثة، أو، على الأقل نادى به بعضهم، وعمل بموجبه غيرهم. والنموذج الجديد يشترط التغير الجوهري، الهدم وإعادة البناء على المستوى الحضاري، لا على المستوى الفني فحسب، لأن الفن جزء لا يتجزأ من الحضارة الإنسانية، ودليل على عافيتها أو سقمها.

٢ ـ أزمة الشعر / تحديدها:

يعيش الشعر العربي، بعد النكسة، ولا سيما منذ السبعينات، أزمة مهمة، وما هو أشبه بضياع حاد، ينعكس فنياً داخل القصيدة، ولا سيما في شكلها. يقول عبد العزيز المقالح: «هناك إذاً أزمة تعاني منها القصيدة الجديدة وتعاني منها وسائل التعبير المختلفة وهي أزمة تعكس بجلاء أزمة الإنسان نفسه وأزمة المجتمع العربي الذي حاول أن يكون جديداً. وأية محاولة لإنكار هذه الأزمة سوف تؤدي بالضرورة إلى اتساع دائرتها وتزايد آثارها الخطيرة وانعكاساتها على مجمل القضايا الثقافية. وإذا كانت الأزمة شاملة لكل مناحي الحياة الثقافية فإنها في القصيدة الجديدة تأخذ أبعاداً ومحاور مختلفة لا تعود إلى الواقع المتصدّع ومناخ الردة الفاجعة فحسب بل تستعير من (الأنا) الشعرية بعداً خاصاً... بعداً تراجيدياً يصل أحياناً إلى درجة الكوميديا قبدلاً من أن يسهم الشعراء في تحديد معالم الأزمة ومحاولة الخروج من عنق الزجاجة، نرى بعضهم يتراشقون بنيران الكلمات ويتسابقون إلى الجلوس على كراسي (الشعبية) و(الحداثة) وكأن شيئاً لم يتم. وإذا كانت الأشكال التعبيرية التي يلجأ إليها الشاعر تكشف عن

(١٠) المصدر نفسه، ص ٢٤.
(١١) المصدر نفسه، ٢٧.

دلالات سياسية واجتماعية ونفسية فإن الأشكال التعبيرية الراهنة لا تعبر سوى عن الاضطراب والقلق وضياع الرؤية والانفصام عن الواقع الحي»[١٢]، وفي الواقع، هذا الكلام ليس مبالغاً فيه على الإطلاق، بل هو أقل ما يمكن أن يقال. ذلك أن الحرية التي نادى بها رواد الحداثة ودعت إليها مجلة «شعر» كانت خطرة جداً، فانتسب إلى الشعر من لا يمت اليه بصلة[١٣]، وتململت رؤوس أقزام صغار نسبوا إلى أنفسهم الشاعرية، وكتبوا نثراً زعموا أنه شعر، والشعر، بل النثر أيضاً منه براء، لأنه لعبة أحاج وضرب من التعتيم المفرط الذي لا جدوى منه. فأساءوا بذلك إلى أمرين اثنين: الحداثة نفسها، لأنهم لا يمرون فيها، على ما يبدو من نتاجهم الهزيل، إلا ضرباً من الفوضى ـ أو ما يشبه الفوضى ـ التي لا بعد حضارياً وراءها، وقصيدة النثر، لأنهم خرّبوا جماليتها بأفكارهم المريضة، وأكثروا في معرض «كلامهم» من ذكر تعبير «الايقاع الداخلي للقصيدة» وهم لا يعرفون ما معنى هذه اللفظة. وكثر هذا الفلتان جداً في أواخر السبعينات ولا يزال، بحيث انك لا يمكنك أن تجد بين الركام الكبير المتراكم من الأعمال إلا ما ندر من شعر وما قل من شعراء حقيقيين، فأصبح الشعر الحديث يوصف أكثر فأكثر بأنه هرطقة وإخفاق.

يقول محمود درويش: «إن ما نقرؤه منذ سنين، بتدفقه الكمي المهجور ليس شعراً. ليس شعراً إلى حد يجعل واحداً مثلي، متورطاً في الشعر، منذ ربع قرن، مضطراً لإعلان ضيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يمقته، يزدريه، ولا يفهمه. إن العقاب الذي نتعرض له يومياً، من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر، يدفعنا ـ أحياناً ـ إلى قبول التهمة الموجهة إلى الشعر العربي الحديث... على الشعراء، والنقاد إذا وُجدوا، أن يدخلوا في عملية حساب النفس العسير، فهذه هي فترة النقد الذاتي. إذ كيف تسمّى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حرية الشعر العربي الحديث، ويُعَرّيها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية؟ إن تجريبية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب، والركاكة، والغموض، وقتل الأحلام، والتشابه الذي يشوّش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعراً»[١٤]. ويحدد محمود درويش عناصر الأزمة الشعرية بما يلي:

(١٢) عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة الجديدة، ص ٢٦ ـ ٢٧.
(١٣) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط ١، ١٩٨٤، ص ٢٧.
(١٤) محمود درويش، انقلونا من هذا الشعر، الكومل، العدد ٦، ١٩٨٢، ص ٦.

١ ـ تتدفق كميات كبيرة من الكتابات الفارغة مما ليس شعراً تجعل الشاعر مضطراً إلى إعلان ضيقه بالشعر.

٢ ـ اتسعت تجريبية هذا الشعر وأدخلت إلى الشعر ما هو منه براء، وما يشوّش التمييز بين الشعر والنثر.

٣ ـ «كل كلام غامض، ركيك، نثري، عدمي، قادر على تغطية تطفُّله على الشعر، في هذه الفوضى العامة، بالادعاء انه شعر حديث مكتوب للمستقبل»[١٥].

٤ ـ الكل خائف، وربما عاجز عن البوح. والنقاد الحقيقيون لا يتدخلون لحسم القضية، ووضع الأمور في نصابها. فما من مدافع عن «سمعة» الشعر الحديث.

٥ ـ موت اللغة في وقت أنّ اللغة ترفع الشعر. وتسرّ المشعوذين بادّعاءات «تفجير اللغة» و«الموسيقى الداخلية» وما شابه... وتحطّم اللغة ينذر بانحلال الأمة وبالإبادة الحضارية.

٦ ـ الطابع المؤسسي يدعم تحطيم الشعر، من خلال «اجتهادات التنظير لما ليس شعراً كنموذج للحداثة الشعرية»[١٦].

٧ ـ كتابة القصيدة التي لا تقول شيئاً، أو التي تعتبر كلاماً ولا قول فيه»[١٧]، في حين أن الشعر، على العكس، يحمل «قولاً كثيراً».

٨ ـ «التجديد والحداثة يراد لهما أن يتحولا إلى مرادفين للعدمية، وللثورة المضادة أحياناً، حين لا يصبح هنالك معنى للأشياء، واللغة، والتضحية، والعمل؛ ولا معنى للمعنى في الشعر»[١٨].

٩ ـ لم تعد القصيدة تعنينا، أو تثير دهشتنا ورعشتنا، واقتصرت على التنظير الفارغ. أصبحت تراكماً وهذياناً فارغاً.

١٠ ـ تحويل الغموض إلى «مستوى ابداعي».

أما جودت فخر الدين فهو يرى أزمة في الشعر العربي الحديث، بل في حركة

(١٥) المصدر نفسه، ص ٧.
(١٦) المصدر نفسه، ص ١٠.
(١٧) الموضع نفسه.
(١٨) المصدر نفسه، ص ١١.

الحداثة نفسها. يقول: «حركة الشعر العربي الحديث، التي ابتدأت على أيدي بعض الشعراء الذين سموا بالرواد، ما لبثت ـ فيما بعد ـ أن أصبحت بحاجة إلى التحديث، أو بحاجة إلى تجاوز نفسها، إذ إنّ ما بلغته من أشكال وبنى للتعبير، بدا وكأنه يستقر على وضع شبه نهائي. إن ما أحدثته هذه الحركة خلال الخمسينات من كسر لعمودية الشعر ومن رفض للنمذجة والتأطير، لم يستطع أن يستمر في التطور والاندفاع، أو ـ على الأقل ـ لم يستطع أن ينجو من ضغوط المشكلات التي أثيرت حوله والتي كانت سبباً في إثارتها (الحداثة، الإيصال، التجاوز... الخ)، وأخذ في الستينات والسبعينات يرسو على انجازاته السابقة، إذ إنّ الشعراء المتأخرين من الرواد ومن يسمون بالشعراء الشباب لم يتكنوا من الافصاح عما يميزهم، أخذوا يرثون تجارب الرواد وينوّعون عليها، ما أدى بالحركة الشعرية إلى مأزقها الراهن. باختصار، بدا كأن الشعر الحديث أنشأ عموديته الخاصة، وأخذنا نستشعر بركود في الأبداع، إلى جانب الفوضى والتبعثر الغوغائيين حيث تتخذ الثقافة بعامة والأدب خصوصاً من شعار الحداثة ذريعة لتوسع مَرَضي»[١٩]. ويحدد أزمة الحداثة بما يلي:

١ ـ ما يكتب الآن أصبح تنويعاً على الانجازات السابقة، فالحداثة صارت «شعاراً قد أُفرغ من محتواه»، ونحن «الآن نفتقد إلى الشعر»[٢٠].

٢ ـ ثمة تورّم في الثقافة بعامة يرتبط بالوضع العربي الراهن، ويتسرب إلى الأدب.

٣ ـ الكتابات الجديدة «مجانية» لأنها، على ما يبدو، «وقعت ضدفة على لغة قد أُنتجت سابقاً فارتضتها»[٢١].

٤ ـ الافتقار إلى الظواهر الشعرية، وإلى «رؤية جديدة» تولّد «لغة جديدة».

ويرى هاشم صالح أن الفكر العربي الحديث يقف حقاً أمام أزمة حضارية ـ معرفية (ابيستمولوجية). وتتلخص جوانب الأزمة بما يلي:

١ ـ الحقل الذي تناولته الدراسات والكتابات منذ ١٩٥٠ في البلاد العربية كان ضيقاً جداً، في حين أن المجال الذي لم تتناوله كان واسعاً جداً ومهماً.

٢ ـ الافتقار إلى المنهج العلمي في طرق المواضيع القليلة التي طُرِقَت.

(١٩) جودت فخر الدين، مقال: نحو رؤيا تتجاوز نفسها باستمرار، مواقف، عدد ٣٦، ١٩٨٠، ص ١٢٨.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٣٠.
(٢١) الموضع نفسه.

٣ ـ عدم اهتمام الجامعات «بالنظم الحديثة للمعرفة والبحث كالسوسيولوجيا التطبيقية، أو الألسنيات الحديثة أو الأنتربولوجيا المقارنة أو علم التاريخ الحديث... أو بالبسيكولوجيا التاريخية»[٢٢]. وهذا يؤدي إلى انغلاق في فهم الدوغاليات، أو إلى ردة إلى اللغة التراثية القديمة.

٤ ـ «امبريالية الداخل» المسؤولة عن «الجهل» والوعي المخطىء.

٥ ـ انقطاع الفكر العربي الخطير على المستوى المعرفي (الابيستمولوجي) «قياساً على تراثه الابداعي الكلاسيكي نفسه، وبخاصة الفلسفي والنقدي...» وقياساً على «المغامرات العقلية» التي عرفتها أوروبة منذ القرن السادس عشر[٢٣].

٦ ـ «الانكفاء على النفس ثم اللجوء إلى أحضان الأنا التاريخية أو ما يسمى اصطلاحاً بالتراث الحي». ورفض الانخراط «في عملية الكشف العلمي والمعرفي»[٢٤].

أما أدونيس فيرى أن مشكلات الحداثة الآن، أو «أوهامها»، هي خمس:

١ ـ «الزمنية»: وهي تعني «ربط الحداثة بالعصر... من حيث انه الاطار المباشر الذي يحتضن حركة التغير والتقدم أو الانفصال عن الزمن القديم. والتقاط هذه الحركة، شعرياً، أي رصدها وفهمها والتعبير عنها، دليل كافٍ، بحسب هذا الميل، على الحداثة»[٢٥].

٢ ـ «المغايرة»: وهي رفض القديم بموضوعاته وأشكاله، ونبذ آراء النقاد القدامى، الأمر الذي يؤدي إلى «لعبة تضاد».

٣ ـ «المماثلة»: وهي التمثل بالغرب، واعتبار الشعر العربي قاصراً عن اللحاق بالشعر الغربي، وبالتالي تقليد الغرب، الأمر الذي يؤدي إلى ذوبان الشخصية والإغراق في ضياع الذات.

٤ ـ «التشكيل النثري»: وهو الداعي إلى الكتابة بالنثر ونبذ النظم بأشكاله، وبالتالي التأكيد على الأداة، لا على الشعر[٢٦].

(٢٢) هاشم صالح، مقال: اتركوا أحراراً عندما يتعلق الأمر بالكتابة، المصدر نفسه، ص ١٢٠.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ١٢١.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ١٢٢.
(٢٥) أدونيس، مقال: بيان الحداثة، المصدر نفسه، ص ١٣٥ وكذلك: فاتحة لنهايات القرن، ص ٣١٣.
(٢٦) يمكن مقارنة كلام أدونيس هنا بمقالة: في الشعرية، الكرمل، عدد ٣، ١٩٨١، ص ١٣٦ وما بعدها.

٥ ـ «الاستحداث المضموني»: وهو يرى «ان كل نص شعري يتناول انجازات العصر وقضاياه هو، بالضرورة، نص حديث»[٢٧].

وإذا كانت القصيدة الحديثة تعاني أزمة عميقة وخطيرة الآن، فالنقد يعاني بدوره أزمة أخطر، لأنه مسؤول عنها كل المسؤولية، وهو في تدنٍ مستمر. يقول جهاد فاضل: «ومن يراقب حركة الأدب العربي منذ الأربعينات يلاحظ أن رصانة النقد في تدنٍ مستمر، وأن النقاد العلميين الكبار قد صمتوا صمتاً أبدياً كنقاد، إما حرصاً على كرامتهم مما سيجدونه من ردود عليهم في اليوم التالي، وإما لترثي الأحوال الأمنية والأدبية معاً، وإما لقرف استبد بالنفس، ومن حقه أن يستبد. وإما لكل ذلك مجتمعاً»[٢٨]. في هذا الكلام، على الرغم مما يظهره من بعض المبالغة صدق كثيرٌ، لأن انحدار مستوى الشعر يعكس انحدار مستوى نقده من جهة، ولأن مبدأ العلمية في النقاد يكاد يُفْتَقَد من الأسواق عندما يتطرق إلى القصائد الشعرية أو إلى الشعر. والأسوأ هو النقد الصحفي الذي يسيء إلى النص كل الاساءة ويخلو تماماً من العلمية والموضوعية، بل نرى كثيراً منه، مما يكتب للاستهلاك المحلي أو المؤسسي أو اليومي، يشكل ما يشبه الأحاجي والألغاز، أو، يكون أحياناً قصيدة! ولكن «النقد هو البيان وليس الغموض، وهو كشف السر الشعري وفض أستاره لا النسج على منواله والانسياك في قوالبه. وهو نثر لا شعر. إنه من إضاءة النص وتعريته وتشريحه. وعندما نشاهد في وضح النهار دراسة في النقد، هي كالشعر، مستعصية على الفهم، وضير مكتوبة على ضوء العقل أو المنهج، ولا نقيم القيامة لمثل هذا الخلل، فمعنى ذلك أن وباء ما يجتاح حياتنا الأدبية، وأنه نتيجة لهذا الوباء قد يأتي يوم تصاب فيه الأمة بالجنون»[٢٩].

لقد أشارت ريتا عوض بدورها إلى أزمة النقد معتبرة أنها تنعكس سلباً على الابداع. تقول: «يبدو لمن يتابع مسار الحركة الثقافية اننا نعيش أزمة على مستوى النقد الأدبي. وهي أزمة لا تنعكس على حياتنا الثقافية فحسب، بل تترك آثارها السلبية على عملية الإبداع الأدبي والشعري نفسه... ولعل تقصير عدد كبير من المثقفين العرب عن الوصول إلى موقف من النقد الأدبي. أدى بنا إلى الأزمة التي نعاني على صعيدي الدراسة الأدبية والإبداع الأدبي»[٣٠].

(٢٧) ادونيس، مقال: بيان الحداثة، ص ١٣٨. وكذلك: فاتحة لنهايات القرن، ص ٣١٦.
(٢٨) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص ١٨.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ٢٢ ـ ٢٣.
(٣٠) ريتا عوض، في المعاصرة والتراث، الكرمل، عدد ٣، ١٩٨١، ص ١٤٩ ـ ١٥٠.

أما أدونيس فقد رأى أن القراءات النقدية تنقسم في خطئها إلى قسمين: الأول يرفض سلفاً النظر في أمر قصيدة «النثر» والثاني يرفض بسلفاً، على العكس، الشعر الموزون، ويعكس جهلاً بخصوصية اللغة العربية ومخزونها الابداعي[٣١].

هذه، إذاً، أهم ملامح الأزمة التي تتخبط بها حركة الحداثة منذ ما بعد نكسة حزيران. ولكن ما هي الأصوات المميزة في «جيل الشباب»، أو في «جيل ما بعد النكسة»؟ هذا ما سنحاول أن نتوقف عنده في الفصول اللاحقة.

(٣١) أدونيس، في الشعرية، المصدر نفسه، ص ١٣٦.

الفصل الثاني:

تجربة الشعر الجنوبي اللبناني والشعراء اللبنانيين الشباب

النتاج الأول الذي يستوقفنا هو نتاج من ندعوهم «شعراء الجنوب». وينتمي معظم هؤلاء إلى الطائفة الشيعية [كما ينتمي عدد آخر إلى المسيحية]. ولهذا النتاج خلفيات سياسية واجتماعية واقتصادية، يوجز عباس بيضون أهمها بما يلي:

١ ـ «انخراط الجنوب المتزايد (حتى ما قبل الاجتياح الاسرائيلي عام ١٩٨٢) في الوضع اللبناني بعد أن كان متوزعاً حتى وقت قريب (١٩٢٠) بين فلسطين وسورية، وبعد أن بدا أن ضمّه إلى لبنان الحديث وسقوط فلسطين، قد عجلا معاً بانهيار كلي للاقتصاد الزراعي، وشلل لمرافق مهمة من حياة اقتصادية كانت لا تزال وثيقة الصلة بفلسطين وسورية»[١].

٢ ـ هجرة أهالي الجنوب إلى المدن جعلتهم أشبه بالبروليتاريا البائسة، وأقام ما يدعى بـ «خزام البؤس». لكنهم يبقون أسرى الماضي الريفي السابق وثقافته.

٣ ـ هذا الماضي المتخيّل هو «عرضة لاختلال ضخم يمس الثقافة التقليدية التي تهددت سلطتها شيئاً فشيئاً، والعلاقات الأسرية، والتوزع المهني والديموغرافي».

٤ ـ الدخول في الوضع اللبناني لا يعني الاندماج فيه، بل «وعي الانفصال وادراكه»[٢]، ودخول في النموذج الطائفي وفي اللعبة الطائفية.

٥ ـ الدخول في تحركات سياسية تحت شعار وحدة الطائفة، وبصورة خاصة تحت «اللواء الحسيني».

٦ ـ التوق إلى الخلاص من «الرق الزراعي» أو «الخراب الزراعي».

٧ ـ التوحُّد في الألم عند الشيعي المثقف.

(١) عباس بيضون، الحداثة الآن، مواقف، عدد ٣٤، ١٩٧٩، ص ٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٦.

٨ ـ «نقص الخدمات واحتكار زراعة التبغ تطل على قضايا أعم»[٣]: الانخراط المتزايد في «الفولكلور» الشيعي (الحرمان ـ القهر ـ الاستبداد)، ومحاولة مواجهة الواقع نضالياً وفكرياً.

١ ـ فولكلور الشعر الجنوبي:

ثمة ما يشبه الفولكلور الخاص في الشعر الجنوبي إذاً. وهذا الفولكلور يقوم على وهم تاريخي يمكن أن نسميه «وهم الماضي». ويقوم على نظرية الغبن عند الشيعة. ولذلك نقع، في شعر الجنوبيين، أو، على الأقل، في معظمه، على قاموس يضج بمفردات تحاول أن تجسّد مدلولاً واقعياً معيناً، وأن استُدعيت هذه المفردات، كاصطلاح، من الخارج في بعض الأحيان. لنتوقف قليلاً عند أركان هذا الفولكلور الأساسية:

١ ـ **نظرية الاستشهاد**: الاستشهاد ـ الموت ملمح من أبرز الملامح في الشعر الجنوبي، لأنه يرتفع، إلى مصاف الشهادة، بل إلى مرتبة القدر. ولكن هذا الاستشهاد ـ الموت يرتبط بالألم والتمزق والتفجع والحسرة والتحدي المأسوي لسلبيات الحياة القاهرة؛ وله معجم كبير يقترن بمعاني الألم: المتراس، الموت (فعلاً أو اسماً)، الرصاص، الدم، القبلة الدموية، الوطن المقتول، الجرح، القبور، القنبلة، السلاح، الحزن، الجنازة، الزينبي، التراب، الرماد، العظام، الفقراء، الخفاة، القتل، الجمجمة، الكادحون، غرف الطين، القصف، الخ... وهذا المعجم المفتوح يستدرج الكلمة للدلالة على معان اصطلاحية جنوبية قد تأتي من الخارج، ولكنها، على أية حال، تصب في الواقع، وتتقاطع فيه.

ويدل هذا الاستشهاد ـ الموت الممتزج بالألم والمعاناة على نوع من الوجودية الحادة التي تأخذ شكل الرمز أو الحلم، ولكنها، على كل حال، أشبه بالكابوس الدائم، الذي لا يخلو من موقف رافض: رفض المأساة بوساطة هذا الاستشهاد الذي لا يلبث أن يحمل في طياته حياة جديدة وإن فجعت الذات بمعاناة رهيبة:

«فإنْ أَوْرَقَ الدَّمُ أَلْغَتْ مواعيدها
فَلْيقوموا
سيَعرف كلٌّ بأوجاعِهِ

(٣) المصدر نفسه، ص ٧.

لا علاقةَ فارقةً في جبينِ الجياعِ سوى الجوعِ،
والأرضُ شاهدةٌ
إنّهُمْ أغمدوا صَدْرَهمْ في التراب وَلَمْ يبلغوا الخُبْزَ
لكنهُمْ حينَ ماتوا أضاءتْ مصابيحُهم في القبورْ»[٤].

ولما كانت الشهادة نفسها نقيضاً للموت العاديّ، فإنها استحالت انبعاثاً للحياة، وتخطياً للقدر، وارتفعت مع بعضهم إلى مستوى العرس: يُزَفّ الإنسان إليه، فيما هو يطلبه، فتصير المشيئة والإرادة أقوى من الموت نفسه، وفي هذا تُتَرْجَم الشهادة إلى فعل على المستوى التاريخي:

«أيُّها الوطنُ المُرُّ
في كُلّ يومٍ نُوافيكَ جُرْحا
وفي كُلِّ ليلٍ نُساقيكَ جُرْحا
ونُفْضي إلى فَجْرِكَ الأُرْجوانيِّ في عُرْسِكَ البِكرِ»[٥].

هذا العرس طقس احتفاليّ. والطقس هنا أشبه باحتفال الشهادة، أو احتفال بالموت. لذلك، فإن الطقس المذكور هو طقس «كربلائي» إذا صح التعبير، يتحول فيه البطل الجنوبي إلى «حسين» يسقط كل يوم في كربلاء جديدة. والتفجع الذي يرافق احتفالات «العاشوراء» عند الشيعة هو نفسه التفجع الذي يرافق الاستشهاد ـ الموت في الشعر الجنوبي: البكاء والدم والرصاص، الخ...

وفي هذا الموقف ما يشبه العزلة: عزلة الإنسان الجنوبي في مواجهة مصيره، تماماً كعزلة «الحسين» عندما تخلى عنه أتباعه، وواجه مصيره القاسي وحيداً في «كربلاء». فالتجربة الكربلائية تمثل الشهادة ـ الموت في أصفى قداستها، وتدين صمت العالم المتطوي على ما يشبه التآمر اللاواعي! «وقد تصل إلى درجة اتهام الذات بالمسؤولية، والقبول بأن يغسل «مطر الحزن» الآثامَ ويطفىء الآلام»[٦].

(٤) شوقي بزيع، عناوين سريعة لوطن مقتول، دار الآداب، ط ١، ١٩٧٨، ص ٦.
(٥) الياس لحود، وكاميليا الصديق توما وأفاني زهران، دار القلم، ١٩٧٨، ص ٢٠.
(٦) ياسر بدر الدين، طيور بعد الطوفان، دار الآداب، ط ١، ١٩٧٨، قصيدة: مطر للحزن، ص ١٣.

٢ ـ ظاهرة «الحزن» / المازوشية في الشعر الجنوبي: إلى جانب ظاهرة الاستشهاد ظاهرة الحزن، بحيث يقترن الأول بالثاني في جو طقوسي رهيب. لا نكاد نقرأ ديواناً واحداً لشاعر جنوبي من غير أن نقع على ذكر الحزن. ثمة إلحاح إذاً؛ ثمة اتحاد به، يأخذ شكل الظاهرة. وهذه الظاهرة ليست مجرد رمز أو لفظة مستعارة؛ إنها واقع حقيقي، يسقط بكامل ثقله على الذات، فيشدها إليه: دم القلب «يسقي ورد الحزن»[٧]، الشتاء «لم يستطع غسل الحزن»[٨]، الحزن يمر «على ظهر النوريّ يشدّ البَرْق ويطلع في موالٍ ينزل في أيقاع الرقصة»[٩]، بيروت تحمل «حزن الشبابيك»[١٠]، الصبايا «يحملن أحزانهن ويذهبن في الانتظار الطويل»[١١]، وعلى صدر ليل نجمة مثل حزن الشاعر[١٢]، الخ.

هذا الإلحاح على الحزن هو بمثابة إلحاح على الواقع. إنه مواجهة وهروب في آن: مواجهة لأنه يفتت هذا الواقع فوق رؤوس من يتجاهله صوراً حادة ومفجعة، وهروب لأنه لا يغيّر الواقع ولا يعطي بديلاً عنه ولا يحطمه، بل يبكيه ويلح عليه فقط. ومثل هذا الموقف لا يخلو من مازوشية صعبة، ولكنها قائمة، على أية حال. وهذه المازوشية تدخل هي أيضاً في إطار الطقوسية: تعذيب الذات، كما في كربلاء، تعذيباً يرتفع، شيئاً فشيئاً، إلى مستوى الهذيان:

وَلَمْ يَعُدْ مُمْكِناً أَنْ أَرى
في سكونِ البُحيراتِ شيئاً
سوى الهَذَيان... آلـ... هـ... ذَيان...
الهَذَيان
.....
.....

(٧) المصدر نفسه، ص ٩.
(٨) محمد علي شمس الدين، غيم لأحلام الملك المخلوع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨٣، ص ٥٢.
(٩) الياس لحود، فكاهيات بلباس الميدان، دار الآداب، ط ١، ١٩٧٤، ص ٢٧.
(١٠) شوقي بزيع، عناوين سريعة لوطن مقتول، ص ٥١.
(١١) شوقي بزيع، قصيدة: الرحيل إلى شمس يثرب، الآداب، السنة ٣٩، العدد ١ ـ ٢، ١٩٨١، ص ٢٦.
(١٢) محمد علي شمس الدين، قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨٣، ص ٤٣.

أَنا = سبعونَ أَلفاً من العاشِقينْ
أَقْبَلوا يَنْدبونْ
أُنْبِتِ = سَيِّدَتي وَمَسيحي
كَرْبَلاءُ الَّتي طافَ بِمِزاحِها في شتاءاتِ قُمْ»[١٣].

لكن هذا الحزن المازوشي يحمل في طياته شهوة تدميرية، شهوة إلى الدم (أمر مرتبط بالشهادة والموت). فالحزن نفسه حالة، هنا، من حالات الهدم والتخريب، ولكنه ليس بناء.

٣ ـ الانبعاث: لا يخلو الشعر الجنوبي من رموز الانبعاث، وبالتالي لا يخلو من الأمل. فعلى الرغم من الإلحاح على الحزن والألم والاستشهاد، ثمة إلحاح على أن الموت لا بد من أن يكون في سبيل بعث الحياة وتصحيح الواقع. فلئن كان «كل شيء يموت من حياته كالبحر الذي يموت من ملوحته»[١٤]، فإن دائرة الحياة لا بد من أن تستمر حيث يُعَدّ الموت معاودةً للفعل، بمحية خالصة، تماماً كـ «أحمد العاشق» الذي يموت وهو «يغمر التراب» ثم يعود[١٥]. ومقابل مفردات الدمار والموت نجد مفردات الانبعاث وشخصياته: «أحمد العاشق»، «عباس» الذي «يعدو وراء الجنازة»[١٦]، «العاشق الأول والساحر الأول»[١٧]، «فرحان»[١٨]، «ديك الجن»[١٩]، البلاد التي «تمشي على الماء» (المسيح)[٢٠]، «الحبيب»[٢١]، الزهرتان اللتان «تنبعان في السر»[٢٢]، «موسى»[٢٣]، الخ... هذا الموت الذي لا يلبث أن يورق من جديد زهوراً وثماراً

(١٣) محمد علي شمس الدين، قصيدة: عودة ديك الجن إلى الأرض، الآداب، السنة ٣٩، العدد ١ ـ ٢، ١٩٨١، ص ١٠.
(١٤) عباس بيضون، الوقت بحرعات كبيرة، دار الفارابي، ط ١، ١٩٨٢، ص ١٧.
(١٥) الياس لحود، المشاهد، دار العالم الجديد، ط ١، ١٩٨٠، توقيعة «القصة الكثيرة»، ص ١٧.
(١٦) الياس لحود، ركاميات الصديق توما وأغاني زهران، قصيدة «وعباس يعدو وراء الجنازة».
(١٧) محمد علي شمس الدين، قصائد مهربة الى حبيبتي آسيا، ص ١٨.
(١٨) الياس لحود، المشاهد، ص ١٢٧.
(١٩) محمد علي شمس الدين، قصيدة «عودة ديك الجن إلى الأرض».
(٢٠) شوقي بزيع، عناوين سريعة لوطن مقتول، ص ١١.
(٢١) ياسر بدر الدين، طيور بعد الطوفان، ص ٢٨.
(٢٢) جودت فخر الدين، قصيدة «على مشارف الغياب»، السنة ٢٧، العدد ٦، ١٩٧٩، ص ١٧.
(٢٣) محمد العبد الله، بعد ظهر لبيد آخر بعد ظهر خطأ كبير، الدار العالمية، ط ١، ١٩٨١، ص ١٨٥.

يتحول بدوره إلى أسطوره: أسطورة انبعاث جنوبية تختلف عن أسطورة الموت والانبعاث كما عرفت عند الشعراء الروّاد. إن لها إطارها الخاص، ووقعها الخاص، وارتباطاتها الثقافية والتراثية الخاصة. وللشخصيات المذكورة كلها ارتباط بالحسين: الجنوبي ـ الفدائي ـ المقاتل ـ الخ... على أننا، هنا، لا نجد، إجمالاً، عمقاً تراثياً وحضارياً كذلك الذي رأيناه في شعر الرواد، ومردّ ذلك إلى التشكيل الثقافي لشعراء الجنوب، أو لمعظم هؤلاء الشعراء. فـ «معظم هؤلاء ذوو ثقافة لا تتجاوز معرفة بالشعر العربي والأجنبي المترجم»[٢٥]. لا نجد هنا غوصاً على أعماق التراث الإنساني الشامل، كما رأينا مع الرواد، بل أغلب ما نقع عليه هو غوص على التراث المحلي المحصور ـ وغالباً الشيعي / الجنوبي ـ ، وتكثيف له في أفكار جاهزة أو شبه جاهزة وبلغة بلاغية تمارس لعبة الإيصال إلى الجمهور، وكثيراً ما تمارس لعبة الحماسة والطرب الشعري. فـ «المثال الذي كان لوناً من القول هو في خطابيته وفخامته الأسلوبية وتركيبه البلاغي القائم على سيولة كلامية أدواتها البلاغيّة (التوكيد، التكرار، التداعي الكلامي، الصور الفروسية... التشابيه الشائعة... الخ)، كان يرمي إلى ادعاء سلطة للشاعر والجمهور، وادعاء مبادرة، الكلام مجالها الوحيد، لذا يقدمها ناجزة منتهية لا شك في تمامها. الكلام يصبح هنا تلفيقاً، تاريخاً زائفاً، استحضارَ قوةٍ غائبة. الكلام هنا تواطؤ بين الجمهور والشاعر وكأنما يصنعانه معاً، وكأنه يمنحهما مجالاً، لعيش تاريخي سلبي، واستعراض «فروسي»، لا تظهر إلا نتائجه: الاستشهاد، البطولة، النصر»[٢٥].

٢ ـ الأصوات الخاصة في الشعر الجنوبي:

إلى جانب ملامح الشعر الجنوبي والشعراء اللبنانيين الشباب التي ذكرنا نقع على بعض الأصوات المتميزة من حيث قاموسها الشعري وصورتها ورؤيتها نختار منها كنماذج: الياس لحود، بول شاوول، طلال الحسيني، جودت فخر الدين، محمد العبد الله، عباس بيضون وحزة عبود.

١ ـ **الياس لحود:** العملية الشعرية في شعر الياس لحود هي موقف جاد قبل كل شيء. إنها درامية بكل ما في الكلمة من معنى. وهذه الدرامية على جانب شديد من المأسوية تصل إلى درجة اختلاط الحالات النفسية، فتحول الحزن إلى فكاهة، إلى

(٢٤) عباس بيضون، الحداثة الآن، ص ١١.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٩.

سخرية. ولكن لهذه السخرية معنى عميقاً جداً. «فهي تسحق الوجود الذي يعادي، في محاولة للسيطرة التامة. إنها نوع من القبض على الأشياء وتسخيرها للوظيفة الفنية الحدسية التي تخترقها عمقاً، وتغيّر أبعادها تغييراً كلياً. على أنها في النهاية سخرية مفجعة، أكثر ألماً من التصوير التراجيدي الرصين، وتتخطى الحدود العادية المسطحة للأشياء لتحمل القارىء على التفكير والتأمل بغية الوصول إلى حقيقة العطل الذي طرأ على حياة الأشياء، وعلى الحياة نفسها»[٢٦].

ومفعول السخرية قد يكون أشد وقعاً على النفس من مفعول الدرامية العادي: فالشاعر مسكون بالحزن: «الحزن يلفني والانكسار يسكنني حتى الفرح»[٢٧]. فسخرية الشاعر هنا هي «سخرية سوداء»[٢٨] كما يقول، حيث الحمار يكتب مذكراته[٢٩]، والقاموس يعوج و«يأخذ حقنةً بالكافيار»[٣٠]، والشاعر «ليس أكبر لقطيع الجمهور»[٣١]، «يرحل في حذائه»[٣٢]، والسماء «تمطر رصاصاً.. وتثلج قنابل»[٣٣]، والناس يجلون عندما تنهزم الممنوعات[٣٤]، و«كانون يشكو من إسهال» في وقت يصير البيض «بيض الأزواج»[٣٥]، و«آخر ما ينفجر ديك الماء»[٣٦]، و«سامبخان» يكركر حتى يفطس[٣٧]، والأسماء «شوربا» (شوربا)[٣٨]، الخ... هذه المشاهد المضحكة التي تتقاطع تتجراً على الواقع وتسخر منه داخل لعبة لغوية صارمة، متماسكة البنية،

(٢٦) ديزيره سقال، مقال: سوريالية جديدة لواقع أكثر توتراً، الآداب، السنة ٢٩، العدد ٥ ـ ٦، ١٩٨١، ص ٧٤.
(٢٧) الياس لحود، مقابلة: في مواجهة مشعوذي الحداثة والتجديد، الاسبوع العربي، العدد ١٠٩٤، الاثنين، ٢٩ أيلول ١٩٨٠، ص ٥٥.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ٥٤.
(٢٩) الياس لحود، فكاهيات بلباس الميدان، قصيدة «الصفحة الرابعة من مذكرات حمار» (ص ١٠ وما بعدها) (ص ٢٩ وما بعدها).
(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٩ (قصيدة: «قاتل القواميس الأربعة»).
(٣١) المصدر نفسه، ص ٣٧ (قصيدة: «قصيدة بين يدي الجمهور»).
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣٨ (قصيدة: «الخرائط المجترزة»).
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٥٥ (قصيدة: «احتراق منع التجول»).
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٩٦ (قصيدة: «الممنوعات»).
(٣٥) الياس لحود، ركاميات الصديق توما واغاني زهران، ص ٤٤ ـ ٤٥.
(٣٦) الياس لحود، شمس لبقية السهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٢، ص ٢٨ (قصيدة: «بيت شبابيك»).
(٣٧) المصدر نفسه، ص ٥١ (قصيدة: «اركيلة سامبخان»).
(٣٨) المصدر نفسه، ص ٩٥ (قصيدة: «مشهد من رجل ذئب»).

تخترق الوعي إلى ما وراءه، وتنسج من الواقع اليومي رمزاً بالغ التعقيد والعمق، فتعكسه في أقصى توتره: قاعدة الهمزة ـ الشاقوف ـ يتدندل ـ مصاريف الدفن ـ دعاية غسالات الهوفر ـ الجمهور «العصبيّ» ـ القاووش ـ الفستان العسلي ـ الشوارب والجوارب ـ الموز الصومالي ـ الإسهال ـ النوريّ ـ رأس السنة ـ أوراق «النوتا» ـ الخ . . . هنا تكمن العلاقة المميزة بين حركة الواقع ولغته في شعر الياس لحود، يقول: «العلاقة في قصائدي الجديدة هي في حدود التقاطي للمعادلة الصعبة بين حركة ما يجري وايقاعها وحركة اللغة الشعرية داخل النص. . . وبالتقاطنا لهذه المعادلة تبرز أكثر من مشكلة. وقد هنا دالياً مشكلة الغموض حيث تكون اللغة الشعرية في أدق مواقفها بين رصد الواقع المعقد وحركته المتداخلة حتى الابهام، والتعبير عنه بأقل «كمية» من الابهام»[39].

ولا تخلو النزعة السريالية من شعر الياس لحود، على الرغم من العمل العقلي في بنية القصيدة. وهي سريالية تأخذ شكل السخرية في معظم الأحيان، وشكل الملتقط للتافه والحادّ والمأساة في أحيان أخرى.

وعلى العموم، تختلف طريقة الياس لحود التعبيرية أولاً عن باقي شعراء الجنوب والشعراء الشباب، كما يختلف عنهم في موقفه من الوجود ومن الإحساس بالأشياء.

٢ ـ **جودت فخر الدين ـ محمد العبد الله ـ عباس بيضون ـ حمزة عبود**: هؤلاء الشعراء يختلفون لغوياً عن غيرهم من الشعراء الجنوبيين، ذلك أنهم ـ ولا سيما عباس بيضون ـ ينطلقون من صور الواقع وألفاظه، ليصبوا فيه. ولكنهم يحوّلون «تفاهة» الأشياء إلى شعر يعكس حالات الذات في أقصى توترها. وهؤلاء يختلفون بتعبيريتهم عن شعراء الجنوب الآخرين، لأنهم لا يهملون من صورهم، ولا من خطاباتهم التجسيدية ولعبتهم البلاغية. شعرهم إذاً مغاير مغايرة تكاد تكون تامة عن تعبيريّة الباقين. ويمكن أن تتوزع في ثلاثة اتجاهات: كسر الواقع والتسرب إليه بكامل تفاهته المفجعة (عباس بيضون) مع نوع من السخرية الهادىء الذي لا يخلو من توتر (محمد العبد الله)، واللعبة الكلامية التي تشبه الفسيفساء اللفظية (حمزة عبود)، والدرامية الحادة الرصينة التي تسقط بكل وقعها المفجع على الواقع (جودت فخر الدين).

ويشير القاموس اللفظي في شعرهم بعامة إلى أبسط أشياء الواقع وصوره كمحور للانطلاق في القصيدة: الضوء الذي يقود الحبل إلى الإبرة[40]، «الوقت بجرعات

(٣٩) الياس لحود، مقابلة: «في مواجهة مشعوذي الحداثة والتجديد»، ص ٥٤ ـ ٥٥.
(٤٠) عباس بيضون، الوقت بجرعات كبيرة، ص ٩ (قصيدة: «الضوء»).

كبيرة»[41]، «الخزانة» و«الضوء» و«الايقونة» و«زجاج النظارة»[42]، «الطريق المثقل بالغبار»[43]، «اليبوت التي غادرها الصبية»[44]، «القمح» و«العنب الأحمر» و«الشرطي»[45]، «الحرامي المحترف» الذي يقرر أن يعيش «عيشة صالحة»[46]، العدو الذي «يتقدم نحو دمشق والقاهرة»[47]، «السليلوز» و«النبيذ الأحمر» و«الشعر» و«الثورة»[48]، «الخيبة» التي تؤلف الشاعر والحرب[49]، «الراس» والحمى التي تكسره[50]، القبرات التي تنعق قرب النافذة والحكمة التي «لا تموء كالقط الشديد»[51]، الخ . . . إلا أن هذه الأشياء البسيطة لا تبقى على بساطتها وهي في النص، بل تصير جزءاً من عالم قابع وراء العالم، تربطه بالعالم أسلاك خفية. تتخلص اللغة ههنا من البهارج والزينة الكثيرة (لا سيما عند محمد العبد الله وعباس بيضون) في محاولة للبحث «عن قصيدة جديدة لا تبدأ من المفاتيح التقليدية ولا تغرق من اللحظة الأولى في جو عام لا مكان فيه لاختبار فردي»[52]. ليست الملحمية هنا وإبهامها الذي شاع في الشعر الجنوبي هي المتسلطة على الشعر، بل ما يشبه الهمس والصوت المنخفض (هذا أقل عند جودت فخر الدين). لكنها تنجرف أحياناً (مع حمزة عبود) لتصير مجرد «مخلوق كلامي» معزول «عن طقوسه وعن حلوليته»[53].

٣ ـ **بول شاوول**: لا ينتمي هذا الشاعر من الشعراء الشباب اطلاقاً إلى صورة

(٤١) المصدر نفسه، ص ١٥ (قصيدة: «تأخذ الوقت بجرعات كبيرة»).
(٤٢) المصدر نفسه، ص ١٦ (قصيدة: «ساعة ترتجل»).
(٤٣) حمزة عبود، أبدأ من رقم يمشي، دار الفارابي، ١٩٧٨، ص ٩ (قصيدة: «اخلع الضفة والبس أمواجي»).
(٤٤) المصدر نفسه، ص ١٨ (قصيدة: «الأرقام»).
(٤٥) المصدر نفسه، ص ٢٥ ـ ٢٦ (قصيدة: «الدخول إلى الخارطة الثانية ـ ٤»).
(٤٦) محمد العبد الله، بعد ظهر نبيذ أحمر بعد ظهر خطأ كبير، ص ٥٥ (قصيدة: «السيد س. أحياناً»).
(٤٧) المصدر نفسه، ص ٥٩ (القصيدة نفسها).
(٤٨) المصدر نفسه، ص ١٣٧ (قصيدة: «بعد ظهر نبيذ أحمر بعد ظهر خطأ كبير»).
(٤٩) جودت فخر الدين، قصيدة: «لم تضعين قليلاً أوزارك»، الآداب، السنة ٢٨، العدد ٧ ـ ٨، ١٩٨٠، ص ٨.
(٥٠) جودت فخر الدين، قصيدة: «الرأس»، الآداب، السنة ٢٩، ١٩٨٠، العدد ٣ ـ ٤، ص ١٧.
(٥١) جودت فخر الدين، قصيدة: «نشيد الغراب»، الآداب، السنة ٣٠، العدد ١ ـ ٢، ١٩٨٢، ص ٥٠.
(٥٢) عباس بيضون، الحداثة الآن، ص ٢١.
(٥٣) المصدر نفسه، ص ٢٤.

الشعر الجنوبي. إن همه، في الواقع، هو هم شكلي قبل كل شيء. لذلك يرى أن شعر التفعيلة قد أفلس إفلاساً تاماً: «أظن أن شعر التفعيلة قد انتهى عهده، تماماً كما انتهى عهد الشعر العمودي... وكما أن شعراء الأربعينات أعلنوا في الأربعينات موت الشعر العمودي، باعتباره ما عاد يلبي تجارب العصر الذي نعيش، بتشعباته وآفاقه الجديدة، كذلك من الطبيعي أن يُعلَن اليوم ونحن في الثمانينات، موت شعر التفعيلة لأنه لم يعد حديثاً بقدر ما صار تكراراً لبعض نماذج الحديث منذ الأربعينات وحتى اليوم. شعر التفعيلة نشف. يبس. استهلك، صار تكراراً لبعض الإيقاعات والتفعيلات وخصوصاً «فعلن فعلن» أو «فعولن فعولن». صار مضحكاً، هذا الشعر، وبليداً ومملولاً ولا يوحي بشيء»[٥٤]. وقد حدا هذا الهجوم الصاعق على الوزن، بول شاوول على اعتماد قصيدة النثر «فناً طليعياً»[٥٥]، والمجاهرة بأنها «الشكل القادر على التعبير عن زمننا الراهن، وعلى احتضان الإيقاعات العالمة من ضمير الحضارة العربية المعاصرة الآخذة في النمو، والآخذة في التشابك على الصعيد المعيشي اليومي سواء بسواء مع مختلف المسائل والقضايا الراهنة»[٥٦].

إلى جانب هذا الإلحاح على الشكل، ثمة إلحاح على التركيز اللغوي. فقاموس اللغة عند هذا الشاعر نراه متغيراً باستمرار، وكذلك صوره. ولكن هذا التغير يتجه من التوسّع والامتداد في كل الجهات (ديوانه: أيها الطاعن في الموت في الموت) إلى الانضغاط والتكثيف الخاضعين لعمل العقل (ديوانه: بوصلة الدم) إلى الكلمة ـ الجوهرة التي تستحيل لعبة زخرفية ـ عقلية وسلسلة من التداعيات والإيحاءات (ديوانه: وجه يسقط ولا يصل). فنحن نجد قاموسه اللغوي في مجموعته الأولى واسعاً ومرسلاً وكذلك صوره: «الجسد خزف والجبال من الملح والبطيون تسودّ على الصبار والعوسج»[٥٧]، الثلوج تأفل[٥٨]، الزهرة «تخترق الزمن والجباه القاسية وتحط في الانهيارات والحبر»[٥٩]، العالم واقف «فوق القبب والأجراس ليرى أقفاصه ترحل بدون

(٥٤) بول شاوول، مقابلة: «الحداثة في الشعر العربي» (الجرى الحموار: خلدون الشمعة)، مجلة المعرفة، السنة ١٨، العدد ٢١٢، تشرين الأول، ١٩٧٩، ص ٢١٤.
(٥٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.
(٥٦) بول شاوول، مقال: «ثلاثي مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة»، الآداب، السنة ٢٩، ١٩٨١، العدد ١١ ـ ١٢، ص ١٥٣.
(٥٧) بول شاوول، أيها الطاعن في الموت في الموت، مجهول دار النشر، ط ١، ١٩٧٤، ص ١١ (قصيدة: «أيها الطاعن في الموت في الموت في الموت...»).
(٥٨) المصدر نفسه، ص ١٣ (القصيدة نفسها).
(٥٩) المصدر نفسه، ص ٢٥ (قصيدة: «الزهرة المنجل الدقيق»).

الطيور وقتلك المرتفعات»[٦٠]، «المواطف الحجرية»، «بوابة الوهم» تنغلق على الجسد[٦١]، «الجباه حزمة بين القرّوس واللميح»، الملحمة «تواكب الشعوب الساقطة»[٦٢]، الخ... هذا القاموس والصور ينضغطان في مجموعة بول الثانية، وتبدأ اللعبة العقلية لتكثف الإيحاء في جو من الغموض المتزايد: «رحالة الدم والكلمات يطلعون من «عمر أبيض»[٦٣]، الطفل «يزيل الحدود بين الطيشور والثلج بين الحديد والليلك بين الحجر والحماقة»[٦٤]، النعامة «تتفرّج في غيابها»[٦٥]، «المعدن يكبر الحدائق»[٦٦]، «الحضور الزجاجي»[٦٧]، «لحمة الاسفنج والمعدن والثلوج»[٦٨]، الخ... على أن هذا التكثيف المتزايد هنا قد لا يكون دلالة على ضياع الشاعر في التجربة بقدر ما يكون دلالة على عمق هذه التجربة وتركيزه عليها. لكننا في ديوانه «وجه يسقط ولا يصل»، نقع على قاموس ضيق لشدة كثافته، يمكن، إذا ما استمر، أن «يخلق في النهاية انغلاقاً ذهنياً واستعصاء على توصيل المادة إلى المتلقي، أعني بذلك الإيغال في الغموض وانغلاق القصيدة على نفسها»[٦٩]. وباعتقادي أن هذا النوع من الانغلاق الذي يحول القصيدة إلى لعبة لغوية، وإلى لعبة صور ـ لغز بدأت منذ هذا الديوان، فنحن نقع على قاموس وصور بالغة التعقيد: «وجه صفاته الشمع/ (ثم لا يسيل ولا يبقى)/ وجه صفاته الشمع (ثم لا يشتعل ولا ينفد)/ وجه صفاته الشمع (ثم لا يُذكر ولا يُنسى)»[٧٠]، «اللحظة التي تعبره تسميه/ ـ الجمرة التي لا تذكر الرماد»[٧١]، «يفتح العصفور الحديقة/ ويغلق جناحيه»[٧٢]، الخ... هذا بالإضافة إلى طريقة التصوير في الكتابة والصفحات البيضاء الفارغة. نحن إذاً أمام زخرف كثيف،

(٦٠) المصدر نفسه، ص ٢٦ (القصيدة نفسها).
(٦١) المصدر نفسه، ص ٣٢ ـ ٣٣ (قصيدة: «وحدها الدموع العالية بين الأمطار»).
(٦٢) المصدر نفسه، ص ٤٣ (القصيدة نفسها).
(٦٣) بول شاوول، بوصلة الدم، دار النهار، ١٩٧٧، ص ٩.
(٦٤) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٦٥) المصدر نفسه، ص ١٣.
(٦٦) المصدر نفسه، ص ١٥.
(٦٧) المصدر نفسه، ص ٢٠.
(٦٨) المصدر نفسه، ص ٤٠.
(٦٩) ديزيره سقال، مقال: تجربة «وجه يسقط ولا يصل»، الفجر، العدد ٢٤، حزيران ١٩٨١، ص ٤١.
(٧٠) بول شاوول، وجه يسقط ولا يصل، دار النهار، ١٩٨١، ص ٩ (قصيدة: «وجه»).
(٧١) المصدر نفسه، ص ١٢ (القصيدة نفسها).
(٧٢) المصدر نفسه، ص ٢٦ (قصيدة: «أسرار الحديقة»).

مقصود بحد ذاته، بل أمام زخرف هو المقصود في لعبة لغوية ـ شكلية صارمة.

٤ ـ طلال الحسيني: للدخول إلى نص طلال الحسيني يُفترض بنا أن ننسى مفاتيح البلاغة والقصائد المألوفة، بل ربما يُفترض بنا أن ننسى مفاتيح الشعر نفسه ومفاتيح الدلالة أيضاً. أن نصّه محاولة لغوية تبدأ من خارج البلاغة العربية، ومن خارج اللغة نفسها. نصه محاولة تفكيك وتفتيت: إنه يرفض اللغة. ولكنه، إذ يرفض، يمارس لعبة لغوية جديدة لها قواعدها الخاصة، قواعد التفلُّت. هذا النص، إذا صح التعبير، يكتب خارج النص وخارج الواقع اللغوي الذي شاع، ولكنه يبقى سلبياً جداً، يناقض المعنى، ويناقض أيضاً مفاتيح ادائه أي اللغة. يقول طلال الحسيني:

«نعم كانتْ
والآن فاحت ذكرى ـ تعبير اضطراري ـ
وللجسد صورة عنه ـ إضافة ـ لا مضاف
اليه لا يوجد
. . . . . .
. . . . . .
ليس هذا ـ وذاك ـ الصوتُ
الصوت خطأٌ نحويٌ
فيهِ
تتشابك الأخطار نحوك. أكتبُ:
يغمض المعنى جفنيه لتفتحها
النهايةُ»[٧٣].

مارس أنسي الحاج، في الحقيقة، هذا النسق من الكتابة من قبل، ولكنه أعلن أن اللغة البلاغية التقليدية ماتت، وأن «الشاعر، في عالم متغير، يضطر إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد. لغة «تختصر كل شيء» وتسايره في وثبة الخارق الوصف إلى المطلق أو المجهول»[٧٤]. وهذا مهم جداً بالنسبة إليه، فـ «الشاعر لا ينام على لغة»[٧٥]. لكن ما نقع عليه في شعر طلال الحسيني هو إلغاء للمعنى ولاداته من غير أن يؤدي هذا الإلغاء إلى بديل، بل يتحول إلى لعبة تخلو من الترصيع، ولكنها تبقى لعبة. وهذا يجعل من شعره شعراً لغوي الهدف قبل أن يكون أي شيء آخر.

(٧٣) طلال الحسيني، هذا هو الماء هذا هو الحجر، دار النهار، ١٩٧٨، ص ٣٣، ٣٥، (قصيدة: «كتابة تلقائية تكذب»).
(٧٤) أنسي الحاج، لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨١، ص ١٩ (المقدمة).
(٧٥) المصدر نفسه، ص ٢٠.

الفصل الثالث:

ظاهرة الشعر الفلسطيني

١ ـ القضية الفلسطينية/ الجذور والمزيمة:

كانت أحداث فلسطين أهم الأحداث التي حصلت في العالم العربي. وكانت سياسات الاستعمار التي بدأت تسقط شيئاً فشيئاً في المِنْطَقَة قبل الحرب العربية ـ الإسرائيلية الأولى إشارة إلى انحسار السيطرة العسكرية الاستعمارية الغربية على الشرق. لذلك فكرت بعض الدول (بريطانيا ـ فرنسة ـ الولايات المتحدة ـ الاتحاد السوفياتي. . .) بقاعدة لها في فلسطين تضمن بقاءها في المنطقة. فالسوفيات كانت لهم مصالح حيوية واستراتيجية في الشرق الأول بدءًا من الحرب العالمية الثانية تتلخص في ما يلي: ١) النفط الذي صار عصب الحياة الاقتصادية. ٢) عزل الشرق الأقصى وجنوب شرق آسية عن أوروبة بالسيطرة على الشرق الأوسط، هذا بالإضافة إلى حرمان الولايات المتحدة من قواعدها في شمال أفريقية. ٣) نشر الشيوعية[١]. والفرنسيون يريدون الانتقام من البريطانيين واخراجهم من فلسطين والمشرق العربي، والاشتراك في الوصاية على فلسطين[٢]. وبريطانية تريد ضرب العرب ووضع فلسطين في أيدي الصهيونيين نهائياً[٣]، لأن هذا يؤمن بقاءها في الشرق. والولايات المتحدة تريد السيطرة على منابع النفط ووضع يدها على الشرق العربي[٤]. ثم انفجرت الحرب، وأُعلن قيام دولة اسرائيل، وكانت أولى الضربات التي تلقاها الشعب الفلسطيني.

عام ١٩٦٧ كانت الضربة الثانية، ولا سيما عندما ضمت اسرائيل الضفة الغربية

(١) فلاح خالد علي، الحرب العربية الاسرائيلية وتأسيس اسرائيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٢، ص ٣٩ وما بعدها.
(٢) المرجع نفسه، ص ٤٦ ـ ٤٧.
(٣) المرجع نفسه، ص ٤٧ وما بعدها.
(٤) المرجع نفسه، ص ٥١ وما بعدها.

إليها. وكان فشل السياسة الناصرية انهياراً لطموحات الوحدة العربية، وتغييراً في مسار السياسة العربية، نقلها من المواجهة إلى التسوية (اتفاقية كامب ديفيد). وجاءت ضربة المقاومة في الأردن عام ١٩٧٠ هزة جديدة لها، بعد أن استعاد الشعب الفلسطيني آماله بقيام الثورة المسلحة مع نشوء منظمة «فتح»، ثم بعد اتفاقية القاهرة مع الحكومة اللبنانية. وجاء عام ١٩٧٣ ليشهد صداماً جديداً بين المقاتلين الفلسطينيين والدولة اللبنانية كانت فاتحة لصراع دام اتخذ شكل حرب أهلية في لبنان منذ سنة ١٩٧٥، وما لبث هذا الصراع أن عرف تعقيدات كثيرة حتى انتهى باجتياح اسرائيل للبنان سنة ١٩٨٢ كان أقسى الضربات التي تلقتها المقاومة الفلسطينية منذ حرب ١٩٤٨، تلتها الضربة السورية في طرابلس سنة ١٩٨٣، وانتهاء المقاومة الفعلية عسكرياً.

هذه المواجهات الحادة، ولا سيما منذ ما بعد هزيمة حزيران، أدخلت الأدب الفلسطيني إلى أغلب البيوت العربية، وجعلت من قضيته المحور الأساسي للأدب السياسي العربي. ولكن الهزيمة المذكورة أحدثت خلخلة في الأفكار السائدة على النحو الذي أشرنا إليه في هذا القسم من الدراسة. وكان معظم المفكرين يقفون موقفاً سلبياً من إفرازات الماضي التي أوصلت إلى الهزيمة، ومن واقع العرب في أثنائها وبعدها بقليل، و«يلصق كل واحد تبعة ما كان عَلى كاهل هذا الجزء أو ذاك في تركيب المجتمع، فمن مهاجم للسياسة وولاة الأمور، ومن حانق على التخلف التقني، ومن ساخر بالقيم القديمة، وثمة من يربط بين الهزيمة وتخلل القيم الأخلاقية أو التخلي عن الدين، ومن يتحدث عن عزلة المثقفين والمفكرين، ومن يجمع عدداً من هذه السيئات في نطاق واحد ويضيف إليها الكثير، متبنياً كل لون من ألوان العيوب ليختبئ وراءه من شبح الهزيمة»[٥]. إلا أن بعضهم رأى في الهزيمة أشياء أخرى غير العار، ومنها وجوب مواجهة «الخطة الاستعمارية التي توجه الصهيونية»[٦]، لأن «الحق لا يفنى ولا يقوى عليه غاصبون»[٧]، ولم يعبّر فاتح في فلسطين[٨] ومنهم من رأى في الهزيمة انبعاثاً

(٥) احسان عباس، من الذي سرق الناو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠، ص ٢٤٦.
(٦) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.
(٧) توفيق زياد، ديوان توفيق زياد، دار العودة، ط ١، ص ٤٤٦ (قصيدة: «كلمات عن العدوان»).
(٨) راجع: الموضع نفسه، وكذلك ص ٢٢٦ (قصيدة: «ست كلمات»).

جديداً، لأن شعبه قد وُلد من جديد[٩]، و«سقطت جميع الأقنعة»[١٠].

لقد وقف الشعراء الفلسطينيون «يعبّرون وسط الجماهير العربية عن إرادتها»[١١]. وكانت تجربة الهزيمة التي لحقت بالعرب في ٥ حزيران ١٩٦٧ ثم ظهور منظمة «فتح» باعثاً لهم على إيمان أكبر بوجوب النضال. وهذا النضال المسلح، يؤمن «الولادة الجديدة» للشعب الفلسطيني و«معمودية الدم». وقد سرّبت تلك الهزيمة (التي أدخلت القصيدة الفلسطينية إلى معظم البيوت العربية)، شعر هذه القضية إلى قصائد الشعراء العرب أنفسهم، ولكن لنتوقف قليلاً على نوعية هذا الشعر عند الفلسطينيين.

٢ ـ الشعر الفلسطيني:

الظاهرة التي رأيناها في الشعر اللبناني الجنوبي، نراها أيضاً في الشعر الفلسطيني: إن له «فولكلوره» الخاص. ولكنه شعر أكثر واقعية من الشعر الجنوبي بعامة، وأقل فنية ـ في معظمه ما خلا شعر محمود درويش ـ . ولا يمكن إلا أن نجد هذه النزعة الواقعية في شعر كهذا نتيجة للواقع الفلسطيني المرير الذي يمرّ به ذاك الشعب، ونتيجة لطول مرحلة المعاناة (بخاصة منذ ١٩٤٨) واستمرار النكبات: ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ ـ ١٩٧٠ ـ ١٩٧٣ ـ ١٩٧٥ ـ ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣ . كما أن ثمة فارقاً مهماً بين «الحماسيات الفارغة» التي كتبت بعد النكسة، وبين حماسيات الشعر الفلسطيني. ففي الأول «تهويل للواقع يحجب حقيقة الامكانات عن الأبصار»، وفي الثاني «إقرار بالواقع كله من عار وكبوة ومأساة وما إلى ذلك مع عدم فقدان التوازن، هنالك (أي في الأول) تمجد بالماضي واستكانة لسحره من غير أن يكون لهذا الماضي تأثير في الحاضر، وهنا (أي في الثاني) قوة انبعاث تصمم على أن تختصر المستقبل»[١٢]. فما هي عناصر «فولكلور» هذا الشعر؟

١ ـ الموت المُشَاع: لا يمكن أن يخلو الشعر الفلسطيني من صور الموت ومفرداته، في جميع أشكاله، ولكنه دائماً موتٌ بطولي أو موت «فروسي»، لأن الشهيد دائماً بطل،

(٩) سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، ١٩٧٣، ص ٦٦٩ (قصيدة: «حدث في الخامس من حزيران»).
(١٠) المصدر نفسه، ص ٦٢٩ (قصيدة: «سقوط الأقنعة»).
(١١) احسان عباس، من الذي سرق الناو، ص ٢٥٢.
(١٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٠.

من «حمزة»[13] (عند فدوى طوقان) الذي «لم ينزل مرفوع الجبين» و«الفدائي» الذي «حوّطته أمه بسورتي قرآن»[14] إلى «شهرزاد»[15] (معين بسيسو)، و«كمال ناصر» الذي «لم يزل يمشي على النهدين في هذي البلاد العربية»[16]، ومن «جمل المحامل»[17] (أحمد دحبور) إلى الحسين وهو يعود إلى «كربلاء»[18] و«حميد» الذي يصير الشاعر إياه[19]، ومن «سرحان» الذي يحلم بالجليل[20] (محمود درويش) إلى «أحمد الزعتر» الذي يحمل في نفسه كل التناقضات[21]، الخ... ولا تخلو صورة هذا البطل من ملحمية واقعية، تعكس صورة المقاتل والفدائي والشهيد والثوري إلخ...

وللموت مفرداته الكثيرة: الدم، الجرح، البندقية، العدو (بأسمائه وأشكاله)، الثكالى، الهزيمة، المنفى، الخ... تعكس هذه الصور المتعددة للموت الواقع الحاد الذي يعيشه الفلسطيني. وفي الواقع نجد مهاجمة لسياسة التقاعس العربية عند هؤلاء الشعراء برزت غير مرة في شعرهم[22]، وهي سياسة خطيرة كما رأى بعضهم لأن «التوجه العربي (هو) نحو انهاء «مقاومة الجماهير»، وتحديد صيغة لتمثيل الشعب

(١٣) فدوى طوقان، ديوان فدوى طوقان، دار العودة، ط ١، ١٩٧٨، ص ٥٤٢ وما بعدها (قصيدة: «حمزة»).
(١٤) المصدر نفسه، ص ٥٠٧ (قصيدة: «الفدائي والأرض»).
(١٥) معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط ١، ١٩٧٩، ص ٤٦١ (قصيدة: «الاسكندر المقدوني وزهرة عباد الشمس»).
(١٦) المصدر نفسه، ص ٦١١ (قصيدة: «كان يكتب ثم يشطب»).
(١٧) أحمد دحبور، ديوان أحمد دحبور، دار العودة، ١٩٨٣، ص ٢٣٤ وما بعدها (قصيدة: «جمل المحامل»).
(١٨) المصدر نفسه، ص ٣٥٧ وما بعدها (قصيدة: «العودة إلى كربلاء»).
(١٩) المصدر نفسه، ص ٧٠٦ (قصيدة: «انهم يقتلون حميد»).
(٢٠) محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، ط ١، ١٩٧٧، ٢/١٩٥ (قصيدة: «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا»).
(٢١) المصدر نفسه، ٢/٤٦٧ وما بعدها وكذلك: محمود درويش، أحمد الزعتر، ط ٢، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٧.
(٢٢) راجع مثلاً، ديوان سميح القاسم، قصيدة «في ٥ حزيران»، ص ٤٢٨ وما بعدها، وديوان توفيق زياد، قصيدة «أسئلة لا يد منها»، ص ٥٥٧ وما بعدها، ومعين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة: «دفاع الأسد عنترة»، ص ٨٣ وما بعدها، وقصيدة: «العوندس»، ص ٤٩٩ - ٤٥٠. ومحمود درويش، «قصيدة بيروت»، مجلة الكرمل، العدد ١، شتاء ١٩٨١، ص ١٩ وما بعدها، وتزيه أبو عفش، وشاح من العشب للامهات الثكل، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط ١، ١٩٧٦، قصيدة: «واضح خليل ينبأ من الشهادة»، ص ٤٩ وما بعدها.

الفلسطيني، تناسب علاقات الشعب الفلسطيني بالأنظمة وتبعيته لها»، كما أن العرب «يتوجهون نحو مزيد من «التراجعات»[23]، بل يرى أن «الوضع العربي الذي كان في عهد نوري السعيد لا يجرؤ على المساس قولاً أو فعلاً بالقضية الفلسطينية، بات سنة ١٩٧٥ - ١٩٧٦ يتحدث علناً عن التسوية وإنهاء الصراع الخ... الخ، وفي ظل هذا الوضع صار ممكناً ارتكاب المجازر الكبيرة وتجريد الحملات العسكرية لقتل الفلسطينيين ومحق ثورتهم»[24]. فالعرب مسؤولون عن الموت الفلسطيني، بل قبل إنهم يشتركون في إشعاله، وبخاصة عندما حوصرت بيروت عام ١٩٨٢، يقول محمود درويش: «أما الأمر الذي لم ندركه بدقة فهو أن لنا أبناء بهذه القوة، التي حولت معارك لبنان، ومعارك بيروت، بخاصة، إلى أساطير بطولة، وان المحارب الاسرائيلي المدرّع هش وفاسد إلى هذا الحد، لأنه يدافع عن شيء مات فيه، ولأن صراع الفكرة الحية مع الفكرة الميتة، الذي يدور بيننا وبين الاسرائيليين المسيّجين بحلفاء السر العربي، والمنطوي على حاسة المصلحة المشتركة على مستوى الأفكار الميتة... الخ»[25]. إن في هذا إشراكاً للعرب في قتل الفلسطينيين، ومن هنا يزداد الموت حدّةً، ولكنه يزداد بطولة حتى يصبح «عرس دم»، واحتفالاً بالشهادة مليئاً بالصور الملحمية. وربما كان ارتباط الفلسطيني بالسياسات العربية هو مشكلته الكبرى، ولكن همه، في النهاية، هم فلسطيني قبل كل شيء، همُّ أن يبقى ناهضاً، وأن يموت كالفدائيّ.

٢ - **الانبعاث**: لا يمكن للموت الذي تكلمنا عليه إلا أن يكون تمهيداً للانبعاث في الشعر الفلسطيني. وفي الواقع، لا يخلو ديوان من دواوين الشعراء الفلسطينيين من رموز الانبعاث ومفرداته، لأن مرارة الواقع تؤدي إلى مزيد من الصمود، فـ «أي شيء يقتل الاصرار، في شعب مكافح؟»[26] والدم المهرق يتحول في النهاية إلى شكل الوطن و«طرقات يافا» و«قرميد حيفا»[27]. ولئن كانت صفة الانبعاث تختص هنا بشعب، فإن صورها ورموزها تتعدّى هذا الشعب أحياناً لتُستَمَدّ من التراث الإنساني:

(٢٣) ناجي علوش، حول الحرب الأهلية في لبنان، سلسلة الثقافة الشعبية، مجهول دار النشر، ط ١، ١٩٧٦، ص ٩.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ١٣٢.
(٢٥) محمود درويش، مقال: حلم مسيّج بالمدى المفتوح، مجلة الكرمل، العدد ٧، ١٩٨٣، ص ٦.
(٢٦) ديوان توفيق زياد، ص ٢٢٥ (قصيدة: «ثلج على المناطق المحتلة»).
(٢٧) ديوان محمود درويش، قصيدة: «طوى لشيء لم يصل»، ٢/٢٩٧.

«أزوريس»[28]، و«شهرزاد» و«سندويللا» و«ثلجية البيضاء»[29] و«جيفارا»[30] و«كاسترو»[31]، الخ... والانبعاث هنا يتم عن طريق النضال، فليس هو انبعاثاً روحياً، بل مادي يتعلق بالأرض والدولة والشعب - إنه يتعلق أولاً بالبشر.

ولكن، لهذا الانبعاث وجهاً آخر عند عدد من الشعراء يشكلون الكثرة: إنه يبدأ من تحرير الأنظمة العربية نفسها، لأن هذه الأنظمة هي المسؤولة عن النكبات التي نزلت بالشعب الفلسطيني منذ ١٩٤٨. فهو «رهينة» في يد الأنظمة، وهي كلها تغتصّ يدها في دمه:

«أحدٌ الآن الرهينَهْ
تركتْ شوارعها المدينَهْ
واتت اليه
لتقتلَهْ
ومن الخليج إلى المحيط، من المحيط إلى الخليجْ
كانوا يعدّون الجنازةْ
وانتخابَ المقصلَهْ»[32].

من هنا نقول إن الانبعاث، في هذا الشعر، لا يتحقق إلا عن طريق النضال، لأن العار يلف العالم العربي بوصمته:

«كم عدد الدول العربية...
والنظم العربية...
والانقلابات؟!
من قال نُفْتَحُ الحربَ بالساعد العربيّ وأمزجة النفطِ
يأخذنا العار والصمتُ»[33].

(٢٨) ديوان سميح القاسم، قصيدة: «أزوريس الجديد»، ص ٥٧٣ وما بعدها.
(٢٩) مي صايغ، قصائد حب لاسم مطارد، دار العودة ودار الكتاب العربي ١٩٧٤، قصيدة: «مدينتي والثلج»، ص ٤٧ وما بعدها.
(٣٠) شريف الريمي، قراءة في عذابات تل الزعتر، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٧، قصيدة: «ذكرى جيفارا ثمر على الكيلومتر ١٠١»، ص ٩٣ وما بعدها.
(٣١) ناجي علوش، المجموعة الشعرية الكاملة، الجمهورية العراقية - وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، ١٩٧٩، قصيدة: «وهج البنادق»، ص ٢٠٢.
(٣٢) محمود درويش، أحد الزعتر، ص ٥ وكذلك: ديوان محمود درويش، ٢/٤٧٣ - ٤٧٤.
(٣٣) نزيه أبو عفش، وشاح من العشب للأمهات القتل، ص ٥٤ (قصيدة: «واضح خليل يصبأ من الشهادة»).

هكذا يظهر الفلسطيني وحيداً، ويكتشف أنه كان دائماً وحيداً[34]، وانه سُخِّرَ منه، وحوّلت الأنظمة نضاله إلى مهزلة وأنكرته[35]. وفي ظل هذه الوحدة لا يبقى له إلا النضال لكي يتمكن من الانبعاث.

لمفهوم الانبعاث في الشعر الفلسطيني مدلول سياسي، إلى جانب المدلول المادي. ويكون الانبعاث، سياسياً، في نهوض يتخطى الأنظمة العربية السائدة، ليصير فعل تحويل في حياة الشعب.

٣ - **البطل**: في غمرة هذا الصراع العنيف لا بد من بطل على مستوى هذا التحدي، يأخذ أشكالاً كثيرة (الفدائي[36]، و«الفارس»[37]، و«المقاتل»[38]، و«العاشق»[39]، الخ...) لمواجهة العدو - وربما أخذ هذا العدو صورة «هولاكو وعصبته»[40]، أو صورة «المغول»[41] - . وفي الواقع تحوّل هذا البطل، شيئاً فشيئاً، ولا سيما مع محمود درويش، من بطل منزّه، أو من البطل العنتري الملثّم، إلى البطل الشعبي الواقعي، الذي يعيش كباقي الناس وبينهم.

وملامح هذا البطل مستمدة من عناصر الواقع الفلسطيني؛ فهو يتكوّم وينهض في

(٣٤) محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة، ط ١، ١٩٨٣، ص ١٦ - ١٧.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٢١ وما بعدها.
(٣٦) مؤيد عنان الحش، الخيول تموت في ميادينها، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٤، قصيدة: «أخلاق الثورة»، ص ٢٨ وقصيدة: «من حصاد الفتح»، ص ٣٢ وما بعدها، وكذلك: شريف الريمي، قراءة في عذابات تل الزعتر، قصيدة: «من فدائي «الخالصة» إلى أيوب فلسطيني»، ص ٦٨ وما بعدها. وديوان ندوى طوقان، قصيدة: «الفدائي والأرض»، ص ٥٠٤ وما بعدها.
(٣٧) ديوان سميح القاسم، قصيدة: «من هنا تبعثر الرسوم»، ص ٥١٦ وما بعدها، ونزيه أبو عفش، حوارية الموت والنخيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ١٩٧٣، قصيدة: «قصائد إلى الجمعة العظيمة»، ص ٧٣، وعز الدين المناصرة، يا عنب الخليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٤، ١٩٨٣، قصيدة: «موسى بن أبي الغسان يودع القدس»، ص ٣٤.
(٣٨) معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة: «جنون تل الزعتر»، ص ٦٢٥ وما بعدها. وديوان محمود درويش، قصيدة: «كتابة على ضوء بندقية»، ١/٥٢٣ وما بعدها، وديوان أحمد دحبور، قصيدة: «قصائد سفرية»، ص ٥٥٠ وما بعدها، الخ...
(٣٩) ديوان محمود درويش، قصيدة: «امرأة جميلة في سدوم» ١/٤٦٦ وقصيدة: «قصيدة الأرض»، ٢/٥٣٧.
(٤٠) ديوان سميح القاسم، قصيدة: «في ذكرى المعتصم»، ص ٥٩٣.
(٤١) نزيه أبو عفش، حوارية الموت والنخيل، قصيدة: «مدائح للجمعة العظيمة»، ص ٧١.

إطار من «الدم» والمعاناة («والعرس الفلسطيني»[42])، بين البنادق و«شواهد قبور الأبطال»[43]، وغصون الزيتون والبرتقال، و«معارج الرصاص والألغام والشهادة المعاصرة»[44]. ولكنه يتكون أيضاً بين الشعب و«سياط الشرطة وصنوبر الكرمل»[45]، وبين «أصحابه المتعبين»[46]، و«في خندق الوفيات»[47]، الخ... إنه، بطل بجمل النقيضين: المثالية والواقعية. وهذا لأنه ينطلق من الواقع وفي قلبه توق إلى المثال - إلى أن يُصْلِحَ هذا الواقع أو يغيّره لكي يحقق الغلبة للحياة، ويبعثها من أعماق الموت.

إلا أنه ليس مجرد صورة كوّنتها الأقلام والعقول، بل له رصيده الأول في الواقع نفسه. فصورته تنطلق من الفعل عينه: من واقع النضال الطويل الذي خاضه الشعب الفلسطيني، وحيداً أمام انكفاء الأنظمة.

(٤٢) ديوان محمود درويش، قصيدة: «طوبى لشيء لم يصل»، ص ٢٩٣ وما بعدها.
(٤٣) مي صايغ، قصائد حب لاسم مطارد، (قصيدة: «قصيدة حب لاسم مطارد يدعى عمق»)، ص ١٨.
(٤٤) علي الخليلي، تضاريس في الذاكرة، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط ١، ١٩٧٧، قصيدة: «وردة الرصاص»، ص ٢٩.
(٤٥) ديوان محمود درويش، قصيدة: «مزامير»، ٢/٢٣.
(٤٦) نزيه أبو عفش، وشاح من العشب للأمهات الغفل، قصيدة: «إلى خليل صاحبي الذي لم يمت في الحرب»، ص ١٤.
(٤٧) المصدر نفسه، ص ٦٣ (قصيدة: وكان واضح ميتاً... وكان يحلم).

الفصل الرابع:

الاتجاه الصوفي في الشعر العربي الحديث

ليس الاتجاه الصوفي جديداً في الأدب العربي، ذلك لأن الأدب العربي الكلاسيكي قد عرفه كثيراً في العصور العباسية ولا سيما مع الحلاج والسهروردي وابن عربي والعطّار والنفري. ولكننا لم نشهد أدباً كهذا مع رواد النهضة إلا ما ندر، كما هي الحال مع جبران وميخائيل نعيمة وسعيد عقل (المجدلية) وغيرهم في بعض نتاجهم. أما شعراء الحداثة فقد شاع البعد الصوفي عند الكثيرين منهم، وبصورة خاصة عند صلاح عبد الصبور وأدونيس.

على أن الاتجاه الصوفي، عند بعضهم، شمل أكثر كتاباته، أو، على الأقل، الكثير منها. والحال الصوفية ههنا تختلف عن الحال الصوفية عند كبار الصوفيين العرب وغير العرب. فالأساس عند القدامى هو الاستغراق في الله والذوبان فيه، والاتحاد به؛ أما الأساس عند ذوي البعد الصوفي من شعراء الحداثة فهو حال الانخطاف التام في ما يشبه الشطح، والحلول في الآخر والاستغراق فيه. ليس من الضروري إذاً أن تكون الحالُ الصوفية، ههنا، اتجاهاً نحو الله، بل المهم هو الانخطاف والخروج من الذات العادية إلى ما يشبه العتاق الروحي عتاقاً شبيهاً جداً بالشطح غرابةً وتعبيراً. من هنا نجد الكثير من اللامألوف في تعابير شعراء الاتجاه الصوفي، والكثير من الغرابة. لنقف قليلاً عند أبرز هؤلاء الشعراء أمثلةً على ما نقول:

١ - رياض فاخوري: نجد عند هذا الشاعر صوفية كثيرة مشوبة ببعد ديني مسيحي، وربما توراتي. فالقصيدة ههنا رحلة إلى مدينة السعادة - إلى الأرض - المثال حيث يمكن للمرء أن «يسكن الأبدية» ويبصر «بهاء الأرض» ويقرأ «كتاب الحب»[1]. يتفتح وعي الإنسان شيئاً فشيئاً في حال انخطاف جديدة تشكل وعياً صوفيًّا للوجود والحياة؛ هنا يبدأ بالتمييز في إطار من الحب (وهذا الحب أشبه ما يكون بـ «الوجد» عند الصوفيين) والتواضع والوحدة (العزلة التي تشبه عزلة الصوفي):

(١) رياض فاخوري، تاميراس، توزيع دار النهار، ط ١، ١٩٨١، ص ٢٣.

«. . . وهبطت تامبراس حلمها
بدأت في التمييز بين الليل والنهار
بسطت نورها علينا
تفتحت كزهرة
وكزهرة ورثت الفصول
استمسكت بالتواضع
وجاءت وحيدة ترتضي بالوحدة
قادها الحب إلى الصمّ والبكم، -
إلى العينين المملوءتين بالسماء
لم تخف!»[٤]

تتوالد القصيدة ههنا خارج البلاغة المألوفة، وفي جو أثيري مليء بالروحانية، حتى تصل في النهاية إلى حال الشطح، تنحرف فيه عن أمور العالم العادية لتذوب في غيرها: في أثير مليء بالنور، طافح بالشفافية، تجد فيه ذاتها وتُعانق المطلق، لتصل إلى «الوله الكوني»[٥]. هكذا، في حال من الانخطاف التام، من الشطح، يصير الشاعر روحاً تتسرب، إلى أشياء الكون جميعها، إلى حالاته جميعها، وتكتمل «اكتمالاً إلهياً»[٦]، إلى أن تعلو حتى على مفهوم الحياة والموت:

«أنا المتيّم بالحب
المتيم بالأرض
المتيم بالخبز الذي أذاقني طعم حبيبتي
غريبةً تصرّفاتي وغريب غواي
في لمعان الوحدة الفائقة انتصرتُ على الموت
انتصرتُ على الحياة
أنا الكيان الفسيح
الكيان المتجمّع
الكيان الجميل
الكيان الأوحد

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٧.
(٤) المصدر نفسه، ص ٥٢.

أنا الشاعر!»[٧].

وفي هذا الاتجاه الصوفي تكثر الرموز المستوحاة من التراث الديني التوراتي - المسيحي: «القديس»[٨]، «الرسل» و«الكهنة»[٩]، «الكنائس»[١٠]، «النبيُّ»[١١]، «أشعيا»[١٢]، «يوذا»[١٣] ومدينته، «المزمور»[١٤] «المسيح»[١٥]، إلى جانب رمزين مستوحيين من التراث الميثيّ: «جلقامش»[١٦] و«أورفيوس»[١٧]. على أن البعد الصوفي في شعر رياض فاخوري يبقى أقرب إلى البعد الصوفي التقليدي، لأننا نجد اتجاهاً دؤوباً للتطهر بفكر المسيح، والانخطاف نحوه.

٢ - **سمير الصايغ**: يبدأ هذا الشاعر لعبته اللغوية من خارج اللغة نفسها: من التعبير الصوفي، مزيجاً كل أنواع البلاغة التقليدية - دأب الصوفيين. وفي الواقع، سمير الصايغ هو الأقرب إلى الصوفية المعروفة من أصحاب هذه النزعة الحدُد، بل نجده كثيراً ما يستعمل بعض مصطلحات الصوفيين القدامى الكبار، وطرق تعبيرهم.

الرحلة في قصيدة هذا الشاعر هي بمنزلة اتجاه نحو الانخطاف، وفي هذا الفعل خروج من الزمن وإلغاء للحال الزمنية، فـ«حركة الزمن» تهزم[١٦] والحدود تسقط، والتاريخ يُخْتَرَق لأنه «مزيَّف»[١٧]، لتبدأ محاولة الوصول إلى جوهر العالم. كما أن المسافات تلغى، لأنها مجرد وسيلة للوصول، فالمسافة هي «التوق إلى الخروج من

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٩.
(٦) المصدر نفسه، ص ٨ - ٩.
(٧) المصدر نفسه، ١٢ - ٤٠.
(٨) الموضع نفسه.
(٩) المصدر نفسه، ص ١٣.
(١٠) المصدر نفسه، ص ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٣١.
(١١) المصدر نفسه، ص ٢٠ - ٢٧ - ٣٠ - ٣٢.
(١٢) المصدر نفسه، ص ٢٩.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٤٥.
(١٤) المصدر نفسه، ص ٢٠ - ٢١.
(١٥) المصدر نفسه، ص ٣٢ - ٣٣ - ٣٤.
(١٦) سمير الصايغ، مقام القوس وأحوال السهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨١ ص ١٠ (قصيدة: «تحركات أولى في عين الراقص»).
(١٧) المصدر نفسه، ص ١٥ (قصيدة: «الرقص») وص ٢٠ (قصيدة: وفصل بين قوسين يتحدث عن الفصل الذي يلي»).

الوحدانية»[٢٨]، في حين أن الانخطاف هو إفلات إلى «مطلق المسافة»[٢٩] ووصول إلى المطلق. والرحلة نفسها هي رحلة بحث عن الذات للاتحاد بها[٣٠]. في هذه الرحلة يتم الدوران حول الزمن ـ أي خارجه، ليبدأ التاريخ من الطواف حول دائرة الزمن[٣١].

ثمة محرك أساسي هنا هو الحلم؛ فجوّ القصائد عينه حلم، ولكنه ينسى كغيره، لأنه نوع من الرؤيا ـ بل هو الرؤيا تكشف عن وعي العالم[٣٢]، وتصنعه على «صورة» الذات و«مثالها». وفي إطار هذا الحلم يتمّ الانخطاف؛ وفي الانخطاف توجَد: «يصير القلب قلبين والانتباه انتباهين»[٣٣]، وتتمّ الحلولية به، آخذة شكل الحلولية عند كبار الصوفيين:

«أفرح بك غائباً هذا الغياب وراء غمغمة الكلام
وراء الحيرة في إبعادك عن ملمس العين
أفرح بك غائباً عن احتمال البصيرة لرؤيتك
كنتُ أفرح بي
مُنتظِرَني انتظارَ من لا يجيء»[٣٤].

(١٨) المصدر نفسه، ص ٣٠ (قصيدة: «الرغبة والاتصال»).
(١٩) المصدر نفسه، ص ٤٢ (القصيدة نفسها).
(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٢ (قصيدة: «ممارسة لطقوس أولى»).
(٢١) المصدر نفسه، ص ٣٠ (قصيدة: «الرغبة والاتصال»).
(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٨ (قصيدة: «فصل بين قوسين يتحدث عن الفصل الذي يلي»). ويقول الشاعر في موضع آخر (قصيدة: «تجليات السؤال»):
«كان الجمع يتلوّى داخل الدمع
ولكثرة ما سكروا فتحوا الأبواب وقفزوا إلى داخل
الحلبة متطرين هجوم الحيوانات المجوّعة (كان
يتقدم في الصحراء مشعلا مع كل خطوة عموداً من النار)
لم يعد لديهم طعم الماء. صار رماداً وتساءل ماذا يفعل؟ لم يقبل له أحد ماذا يفعل!
كان يراقب النورَ الأبيضَ وفجأة شاهد عينا فجرُها اللمعان: تيقّنَ أنّ
السهمَ انطلق ولا بد له أن يهوي النورَ في الدماء.
لم يقل له أحدٌ ذلك. رآه في الحلم ثبت معه على وسادة
الولادة، كان غصناً من أغصانه) وكيف يروي هذا؟» (ص ٤٨).
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٧٣ (قصيدة: «ماذا ترى؟»).
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٨١ (قصيدة: «حصار دائرة البياض») وقارن ص ٨٧ (القصيدة نفسها).

في هذا الانخطاف حالٌ تُلغي العقل بإشراقيتها: «القصدُ أن يعمّ الغيابَ سكونٌ وضوءٌ يبهران العقلَ فيمّحي»[٣٥].

وعندما تتم الحلولية يبدأ اكتشاف دورة الحياة[٣٦]، وينحول الاتحاد التام بالوجود والتلاشي فيه[٣٧] إلى حال سلام داخلي عميق: «سلام يجمعنا»[٣٨]، ويصل الذوبان في الأشياء الى شتّى المستويات: الاتحاد بالماء[٣٩]، وبالنار متمثلة في الاشتعال («اشتعلتُ»[٤٠] ـ «رأوه يشتعل»[٤١])، وبالبذرة الأولى متمثلة في «الهبول»[٤٢]، وتحلّ عناصر الطبيعة نفسها في بعضها: «يقول النبع: / أنا الماء والماء يذهب ويعود إليَّ/»[٤٣]، وتتوحد هذه العناصر معاً حتى تشكل «الصفوة»[٤٤]، وتبلغ الحلولية ذروتها عندما تصير حلولية في الله ـ في المطلق الذي لا يليق الكلام أن يأتي على لسانه:

«أنا العاشق والمعشوق أنا
أنا الكل وإما أنا فحجاب
أنا الحي وأما أنا فميت»[٤٥]

والعشق نفسه من أهم الحالات الصوفية عند الحلولية. يقول عبد المنعم الحفني إن العشق هو «أقصى درجات المحبة، وسائر مقاماتها كلها مندرجة فيه، ومعناه اتحاد ذات المحبوب بذات المحب اتحاداً يوجب غفلة المحب شغلاً بشهود محبوبة في ذاته بذاته، ولذا قيل إنه أقصى مقامات الذهول والغيبة»[٤٦].

والولادة تبدأ في الحلول: «ألم يتعب؟/ صار تعباً (هكذا الولادة)/»[٤٧]. وفي

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٧٤ (قصيدة: «ماذا ترى؟»).
(٢٦) المصدر نفسه، ص ٩٩ (قصيدة: «حصار دائرة البياض»).
(٢٧) المصدر نفسه، ص ٩٨ (القصيدة نفسها).
(٢٨) المصدر نفسه، ص ٨٥ ـ ٨٦ (القصيدة نفسها).
(٢٩) المصدر نفسه، ص (قصيدة: «الرغبة والاتصال») ص ٩٣.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ٨٤ (قصيدة: «حصار دائرة البياض»).
(٣١) المصدر نفسه، ص ٤٩ (قصيدة: «تجليات السؤال»).
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٥٣ (القصيدة نفسها).
(٣٣) المصدر نفسه، ص ١٥١ (قصيدة: «وحي من جهة السهم»).
(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٨٥ وما بعدها (قصيدة: «صفوة الرماد»).
(٣٥) المصدر نفسه، ص ١٧٥ (قصيدة: «موقف العشق»).
(٣٦) معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٨٤.
(٣٧) سمير الصايغ، مقام القوس وأحوال السهم، ص ٦٢ (قصيدة: «مقام ماذا ترى»).

«جنون»[38]، والجنون نبوّة ورؤيا، كما يقول ابن خلدون[39]. فثمة نبيّ في الشاعر[40]. على أن الحلولية تستدعي إلغاء الذات والا تعذرت بسبب حواجز كل ذات. يقول الشاعر:

«كيف أصلُ اليكَ وأنا مشغولٌ بي
كيف أصل وبينك وبيني كِلانا؟»[41]

أما الموت فهو «نذر للذين سيولدون»[42]، و«الحياة تحتضنه» وتأكله حين تجوع[43]. وهو بداية، لأن «النهاية بداية»[44].

هذه الرؤيا الصوفية حقاً فريدة من نوعها في حركة الحداثة، ولها لغتها المتميزة جداً، والبعيدة كل البعد عن اللعبة البلاغية المعروفة. في الواقع لم ينصف النقاد هذا الشاعر، وكان أولى بهم أن يفعلوا لأن له صوتاً متميزاً في الشعر العربي الحديث.

٣ ـ ربيعة أبي فاضل: في شعر ربيعة أبي فاضل صوفية دينية محورها الانخطاف، تمثل فيها الرؤيا الدور الأساسي. ليست اللغة هي المحور الأول في القصيدة، بل الرؤيا، وطموحها كبير: أن تشبه رؤيا المسيح التي «تعبىء حقائب الأرواح بالزهر»[45]، أو رؤيا بوذا ترتفع بالذات عن العالم في حال اشراقية تكشف الحقيقة الخفية[46] ولكنها، في مجال آخر، تكشف بطلان الواقع وإنسان الحضارة، فـ «لا حاجة للمخلق»[47]، لأن هذا الإنسان «وحش» يأكل «جيف الليل»[48]. والرؤيا

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٧٣ (القصيدة نفسها).
(٣٩) المقدمة، دار احياء التراث العربي، ط ٤، ص ١٠٢، ويقول: «وكذلك المحاتين يلقى على ألسنتهم كليات من الغيب فيخبرون بها» (المصدر نفسه، ص ١٠٥ ـ ١٠٦). وقارن في هذا: أدونيس، الثابت والمتحول، ٣/ ١٧٠ ـ ١٧١.
(٤٠) سمير الصايغ، مقام القوس وأحوال السهم، ص ١٣٥ (قصيدة: «أحوال السهم»).
(٤١) المصدر نفسه، ص ٦٧ (قصيدة: «مقام ماذا ترى؟»).
(٤٢) المصدر نفسه، ص ٤٥ (قصيدة: «تجليات السؤال»).
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٦٠ (قصيدة: «مقام ماذا ترى؟»).
(٤٤) المصدر نفسه، ص ٦٣ (القصيدة نفسها).
(٤٥) ربيعة أبي فاضل، جزر الأنبياء، مطابع الكريم الحديثة، توزيع خاص، ١٩٧٧، ص ١٢ (قصيدة: «السفن المشتاقة إلى الرحيل»).
(٤٦) ربيعة أبي فاضل، هذا وجهي، مطابع الياس مارون، توزيع خاص، ١٩٨١، ص ٤٠ ـ ٤١ (قصيدة: «بوذا يهجر بيت الجسد»).
(٤٧) ربيعة أبي فاضل، جزر الأنبياء، ص ١٥ (قصيدة: «السفن المشتاقة إلى الرحيل»).
(٤٨) الموضع نفسه.

المسيحية بكامل بعدها الصوفي هي قوام القصيدة في معظم الأحيان؛ لكنها، بدورها، تثبت بطلان الأرض، فـ «القلوب مقفلة»[49]، و«الخلاص وحشة في أحشائها السمّ»[50]، والإنسان لن يستحق «أي شيء جميل»[51].

في هذه الرؤيا الصوفية يمثل الحدس دوره[52] ـ الحدس الذي يحيي، يصلّي[53]، ويعلن بدء المحبة. بهذا الحدس، يرحل الشاعر في انخطافه إلى العالم الجديد الذي «يحرسه خالق وعصفوران»[54]، ويجد في الله عوناً لقلبه يوصله إلى خلاصه، ويشبع جوعه الروحي، عندئذ تتدفق الذات في نفسها وتمتلىء:

«إني أتدفّق فيَّ، أتدفّق في صوتي،
أتدفق في أسمائي»[55].

يشعر ربيعة أبي فاضل بهذا الحدس الرؤيوي بالعاصفة الـ «ملوّحة بمعاسف النخل» في الظلمة[56]، وبالثلج الذي «يجبل بالمطر»[57]. هكذا يصل الشاعر إلى أناشيده المقدسة «جائعاً أو شارداً أو عارياً»[58]، ويرى انكسار الشرق[59]. لكنه لا يتوقف، بل يمشي في تداعياته المضيئة، حاملاً صليبه[60]، مقترناً بالمسيح.

وفي حال من التجلي المشرق، يتراءى له الشرق ميت الحضارة لا يعرف أن ينهض من موته، و«أمة خرساء»[61]، لذا نرى الشاعر يبحث عن ولادة ثانية، عن انبعاث أصيل، روحي، «يعيد وجهه إلى الرحم»[62]. بالتجلي يمثل الحلم دوره في تصفية

(٤٩) المصدر نفسه، ص ١٧ (القصيدة نفسها).
(٥٠) المصدر نفسه، ص ١٨ (القصيدة نفسها).
(٥١) المصدر نفسه، ص ٣٤ (القصيدة نفسها).
(٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٧ (القصيدة نفسها).
(٥٣) المصدر نفسه، ص ٣٠ (القصيدة نفسها).
(٥٤) المصدر نفسه، ص ٣١ (القصيدة نفسها).
(٥٥) المصدر نفسه، ص ٣٢ (القصيدة نفسها).
(٥٦) المصدر نفسه، ص ٣٦ (القصيدة نفسها).
(٥٧) الموضع نفسه.
(٥٨) المصدر نفسه، ص ٣٧ (قصيدة: «الصمت والقنديل»).
(٥٩) المصدر نفسه، ص ٣٩ (القصيدة نفسها).
(٦٠) المصدر نفسه، ص ٤٤ (قصيدة: «عطش»).
(٦١) المصدر نفسه، ص ٥٣ (قصيدة: «مدن الزهر والياقوت»).
(٦٢) المصدر نفسه، ص ٥٨ (قصيدة: «أزاهر الأفق»).

الوجود، ويرتفع الإنسان إلى مصاف الألوهة، فـ «يمشي على المياه»[62]، ويتوالد في الطبيعة، أو «كالأشجار حول الماء»[63]، بعد أن يعرى عُرْياً إلهياً، ويتصفّى (وهذا مدلول «نهر استرافاني»)[64]، ويحلّ في كل شيء[65]، ويتطهر في إلهه[66].

وتشمل لحظة الانخطاف الوجود بكامله عند ربيعة، حيث «سجر الغياب»، وحيث «تحنّ الجذور إلى مسافة النور»[67]، حينئذ يتوالد كل شيء من جديد. ويتسرّب الشاعر إلى جوهر الوجود في حال تشبه حالات الشطح، وبلغة كلغته:

«صيّرني الدهر شجرة صيرت الطير أغصاناً والأغصانُ فراشاتٍ والفراشاتِ زهراً كلٌ من نام في ظلي صار قطة أو كلباً.

ناديتُ عليغي والتراب
ألا لترحل الطيور
ولْيَبْتَعِدِ السراب

بارَكَني غضبٌ وَمَسَحَ جبهتي بالزيت. رأيتُ البُطْمَ يصدّ الريح عن الأطفال وسمعْتُ الصيحاتِ

عرفتُ كيف تطلع الشموس من حجر، وكيف رعشةُ الشجرِ وكيف تَجْمَعُ الرمادُ غبطةَ اللغاتِ والصُّوَرِ»[68].

وفي خلال هذا، تتجلى حال «العشق»[69] عند الشاعر، وهي حال صوفية راقية جداً كما رأينا. وفي «العشق» حلولية ـ ذوبان في الآخر:

«لأنكِ الطريق إلى الذات
لأنكِ الذاتُ إلى الذات
أنا النبي آتٍ لأولد
في فيْءِ أغصانك»[70].

(٦٣) ربيعة أبي فاضل، هذا وجهي، ص ١١ (قصيدة: «مياه»).
(٦٤) المصدر نفسه، ص ١٣ (قصيدة: «العشب»).
(٦٥) المصدر نفسه، ص ١١ (قصيدة: «مياه»)، ص ١٤ (قصيدة: «صاح التأملات»).
(٦٦) المصدر نفسه، ص ١٥ (قصيدة: «خبز الاستنارة» وقارن ص ٤٠ (قصيدة: «بوذا يحجر بيت الجسد»).
(٦٧) المصدر نفسه، ص ٤١ (القصيدة الأخيرة السابقة).
(٦٨) المصدر نفسه، ص ١٧ (قصيدة: «مسافة النور»).
(٦٩) المصدر نفسه، ص ٢٦ (قصيدة: «حرير المسافات»).
(٧٠) المصدر نفسه، ص ٢٩، ٤١، ٤٧، ٥٧.
(٧١) المصدر نفسه، ص ٣١ (قصيدة: «إلى أم فرنسواه»).

لا تخلو هذه الحلولية من حال نبوّة، والنبوة نفسها رديف للجنون[72]، على النحو الذي أوضحنا في الهامش ٣٩ من هذا الفصل.

إلى جانب هذا نقرأ عدداً كبيراً من الشخصيات المسيحية المعبرة ـ ولا سيما في مجموعة الشاعر الأولى: «جزر الأنبياء»: نوح[73]، اشعيا[74]، مريم[75]، المسيح[76]، لعازر[77]، دانيال[78]، هيرودس[79]، سمعان الفيرواني[80]، بطرس[81]، الخضر[82]، يعقوب[83]، واللصان اللذان صلبا إلى جانب المسيح[84]، كما نقرأ معجماً كبيراً من الألفاظ المعبّرة دينيًا (ولا سيما المسيحية منها): هكذا، تتضح لنا رؤيا هذا الشاعر المليئة بالإيمان، والتي تنحو نحو الصوفية المسيحية، تحاول أن تحقق الأمل، وتبحث باستمرار عن المحبة[85]، وهما يعيد الهدوء إلى النفس في عالم مليء بالهدوء والجمال والشفافية[86].

٤ ـ **هدى النعماني**: في كتابات هدى النعماني غيرُ بعد، ولكن الأوضح والأبرز هو السريالية المشوبة بنوع من التخريب والصوفية. وربما كان ديوانها «قصيدة حب» هو الذي تظهر فيه النزعة الصوفية بشكل واضح جداً لا تظهر كذلك في سواه.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ٤٧ (قصيدة: «طرفة وأصابع الوداع»).
(٧٣) ربيعة أبي فاضل، جزر الأنبياء، ص ٥٠ (قصيدة: «ورحلنا تبتعد الغابة تقترب الغابة»).
(٧٤) المصدر نفسه، ص ١٩ ـ ٢٠ (قصيدة: «السفن المشتاقة الى الرحيل»).
(٧٥) المصدر نفسه، ص ١٧، ١٨، ٢٠ (القصيدة نفسها)، ٢٩ (قصيدة: «الصمت والقنديل»)، ٥٣ (قصيدة: «مدن الزهر والياقوت»).
(٧٦) المصدر نفسه، ص (قصيدة: «السفن المشتاقة إلى الرحيل»)، ص ١١ حتى ٣٦. وترقيم مقاطع القصيدة نفسه (٣٣) يدل على عمر المسيح.
(٧٧) المصدر نفسه، ص ٢٤، ٣٣ (القصيدة نفسها)، ٣٤ (قصيدة: «مدن الزهر والياقوت»).
(٧٨) المصدر نفسه، ص ١٩ (القصيدة نفسها).
(٧٩) المصدر نفسه، ص ٢٢ (القصيدة نفسها).
(٨٠) الموضع نفسه.
(٨١) المصدر نفسه، ص ٢٥ (القصيدة نفسها).
(٨٢) المصدر نفسه، ص ٤٢ (قصيدة: «الدمعة والحنين»).
(٨٣) المصدر نفسه، ص ٤٤ (قصيدة: «عطش»).
(٨٤) المصدر نفسه، ص ٤٧ (قصيدة: «ابن أنتِ عندما تمشي بقربك؟»).
(٨٥) راجع بالإضافة إلى ما ذكرنا مثلاً: ربيعة أبي فاضل، قصيدة: «أصوم في البراري»، النهار، الأحد ١٩٧٨/٤/٢.
(٨٦) راجع بالإضافة إلى ما ذكرنا: ربيعة أبي فاضل، قصيدة: «فصول من السمفونيا الريفية»، الأوديسة، السنة ٢، العدد ١٨/١٩/ تشرين الأول وتشرين الثاني، ١٩٨٣، ص ١٣، وقصيدة: «الحجر يحكي»، النهار، ١١ ـ ٤ ـ ١٩٨٢، وقصيدة: «عشقت لونها ولم تره»، النهار، ١٩٨٣/٧/٣٠، وقصيدة: «في الأرض»، النهار، ١٩٨٣/١١/٥.

تقول الشاعرة في الشاعر: «لو سألتموه ما هو الشعر لأجابكم لا أدري. هو مع ذلك ملتصق به وعبد له. إن لم يتنفّس برئتيه، إن لم يغنّ به، غمره اليأس حتى أبعد جذوره، ومات في اللحظة ألف مرة»[٨٧]. فالشاعر، بنظرها، يعيش حال انخطاف في شعره، ويتعامل مع الآخرين بفنه من خلال صوفية ليست غريبة عن الحالات الصوفية البارزة سابقاً، وعلاقته بالآخرين علاقة حلول: «نخلقه وهو يدوره نخلقنا»[٨٨]. أما عن قصيدتها - «قصيدة حب» - فلا تقول لنا ما هي، ولكنها تطرح علينا في تعريفها مجموعة تناقضات تحملها القصيدة حقاً، وهي تناقضات صوفية بصورة خاصة، نذكر على سبيل المثال منها: «هل هي سجن في العشق في الوجد في الوله[٨٩]، أم رؤيا لسفر دائم وإطار عاج لشجرة مذهّبة... هل هي تعطش وحيرة، ضعف وسلبية أم إرادة فاعل ومفعول خالق وعبد[٩٠]. هل هي تحطيم للنفس رفض للذات للجسد أم اللهفة والبحث عما فيها من أسرار وألوهية. هل هي سجود وصلاة ومعاناة فناء[٩١]. أم اقتراب وصعود، أنشودة خلود في شوق العودة إلى الأصل إلى

(٨٧) هدى النعيمي، قصيدة حب، دار النهار، ١٩٧٣، ص ٧.

(٨٨) المصدر نفسه، ص ٨.

(٨٩) المصطلحان «وجد» و «وله» هما من المصطلحات الصوفية ومن أهمها. والوجد هو: «خشوع الروح عند مطالعة سر الحق، وقيل عجز الروح من احتمال غلبة الشوق عند وجود حلاوة الذكر، وقيل مصادفة الباطن من الله تعالى وارداً يورث فيه حزناً أو سروراً، أو يغيره عن هيأته، ويغيبه عن أوصافه بشهود الحق. قال المجيد الوجد انقطاع الأوصاف عن سمة علاقة الذات بالحزن. والوجد لا يكون إلا لأهل البدايات لأنه يَرِدُ عَقِبَ الفَقْد، فمن لا فقد له لا وجد له، والمواجد صاحب التلوين يجد تارة بغية صفاتٍ النفس، وأخرى بوجودها. ومثاره تارة يكون سماع خطاب المحبوب، وتارة يكون شهود جماله. ومن أصحاب الوجد من يرقص من السماع، وهو ليس برقص، وإنما لنقص لواقص يستريح بالوجد لا بالموجود في الوجد، وليس من الصدق إظهار الوجد من غير وجد نازل، وقد يزعق الواجد، وقد يبلغ إلى حد لو ضُرب وجهه بالسيف لا يشعر فيه بوجع، وقد يمزق ثيابه، وقد يرمي الحرقة إلى الحاضرين، وكل ذلك لا ينبغي إلا إذا حضرته نيّة يجتنب فيها التكلف والمراءاة». (عبد المنعم الحنفي، معجم المصطلحات الصوفية، ص ٢٦٤). أما الوله فـ «هو إفراط الوجد» (المرجع نفسه، ص ٢٦٩).

(٩٠) «العبد» من المصطلحات الصوفية: «لا يكون العبد في الحقيقة عبداً حتى يكون قلبه حراً من جميع ما سوى الله عز وجل، فعندئذ يكون في الحقيقة عبداً لله، وما سمى الله تعالى المؤمنين باسم أحسنَ من العبد.. ثم سمى به أنبياءه ورسله عليهم السلام». (المرجع نفسه، ص ١٨٢).

(٩١) «الفناء» أهم المصطلحات الصوفية، وهو يعني: «تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية دون الذات، فكلما ارتفعت صفة فاتت صفة إلهية مقامها، فيكون الحق سَمعَهُ وبَصَرَهُ كما نطق به الحديث. وقيل الفناء سقوط الأوصاف المذمومة، والبقاء عكسه، وهو ثبوت النعوت المحمودة. وقيل هو الغيبة عن الأشياء كما كان فناء موسى حين تجلى ربه للجبل فجعله دكاً وخرّ موسى صَعِقاً. وقيل الفناء سقوط الانقطاع عنهم وعن التردد إليهم، واليأس مما لديهم. وعلامة فنائك عنك وعن هواك ترك التكالب

الروح إلى الله»[٩٢].

القصيدة المذكورة إذاً وعي صوفي للعالم يتجلى للشاعر عن طريق الكشف، وبحث عن ذلك «اللقاء» خارج المألوف[٩٣]، حيث لا يُعْلَمُ كم عمره ويستحيل «طائراً على جناحيه ستمائة جناح»[٩٤]، وهو هنا يردّنا إلى تلك الصورة التي وردت عند فريد الدين العطار لذهاب الطير إلى طائر «السيمرغ» الأعظم سلطانها، وتحمّلها جميع المشاق في سبيل الوصول إليه، ثم اكتشافها[٩٥] انها «الجوهر الحقيقي للسيمرغ» واتحادها فيه «بكل عز ودلال»[٩٦]. وللوصول إلى هذا الكشف على الشاعر أن «يهمع الفدفد ويجدد مكانه» و «يخترق الليل» و «يغرق بين تلابيب الأشياء»[٩٧]، ثم أن يختار ضمناً الوصول إلى إلهه، فيطير به الضوء إلى السماء[٩٨]. والكتاب المذكور يعج بالمفردات الصوفية: «المعشوق»[٩٩] - «الظاهر والباطن» - «الحق» - «كُنْ»[١٠٠] - «عنده»[١٠١] - «الحب»[١٠٢] - «السدرة»[١٠٣] - «المنتهى» (صدرة المنتهى)[١٠٤] - «الكشف»[١٠٥] - الخ... هذا بالإضافة إلى لغة صوفية تقترب كثيراً من حالات الشطح.

والتعلق بالسبب في جذب النفع ودفع الضر كما كنت مغيّباً في الرحم وكونك طفلاً رضيعاً في المهد. وعلامة فنائه إرادتك بفعل الله تعالى إنك لا تريد ولا يكون لك غرض ولا يقف لك حاجة ومراد، بل لا تريد مع إرادة الله تعالى سواها، بل يجري فعلي الله فيك فتكون أنت إرادة الله وفعله... وقيل الفناء أن لا ترى شيئاً إلا الله، ولا تعلم إلا الله، وتكون ناسياً لنفسك ولكل الأشياء سوى الله، فعندئذ يتراءى لك أنه الرب، إذ لا ترى ولا تعلم شيئاً إلا هو، فتعتقد أنه لا شيء إلا هو، فتظن أنك هو، فتقول أنا الحق، وتقول ليس في الدار إلا الله، وليس في الوجود إلا الله». (المرجع السابق نفسه، ص ٢٠٧ - ٢٠٨).

(٩٢) هدى النعيمي، قصيدة حب، ص ١٢.

(٩٣) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٩٤) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٩٥) العطار نفسه يورد صيح الجمع للطير بصيغة العاقل.

(٩٦) فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة د. بديع محمد جمعة وتعريبه، دار الاندلس، ط ٣، ١٩٨٤، ص ٤٢٢.

(٩٧) هدى النعيمي، قصيدة حب، ص ٣٨.

(٩٨) المصدر نفسه، ص ٧٤.

(٩٩) المصدر نفسه، ص ١٦.

(١٠٠) المصدر نفسه، ص ١٧.

(١٠١) المصدر نفسه، ص ١٩.

(١٠٢) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٧٢.

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢٦ - ٧٢.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٣٣.

الفصل الخامس

تيار اللغة الملحمية

ثمة اتجاه خاص في تيار الحداثة ينحو منحىً ملحمياً في لغته أولاً وفي صوره وإيقاعاته. هذا الاتجاه لا يحاول أن يتخلص من مفهوم اللغة في فخامتها وبلاغتها، ولكنه يدأب على استعمال هذه اللغة وما فيها من طاقات تعبيرية قوية وحادة بهدف تجسيد ملحمة الوجود من حيث هي موقف صراع بين الإنسان والكون. لذلك تفعل اللغة فعلاً طقسياً هنا، وتتحول الملحمة إلى حال حادة من حالات وعي الوجود في أقصى توتره:

وكَمَنْتُ وعولُ الليل خلفَ دمٍ
وأُصْرِم في ضراوتها الضجيجُ.
كَمَنْتُ وعولٌ وارتمت خيلٌ على الأشلاءِ
يجلدها أجيجُ
وتلفظت رؤيا فهاج الصمتُ محموماً يمجّ حريقه العاري على القَسَمات.
شأْ حتى تهدّم ناطحات البرق... الخ»[1].

تصير اللغة، في غمرة الرؤيا وعنفها، فعل إيمان، تهاجم الفكر الميت الذي يداور، ويبتعد عن واقع الفعل، لتصير صورة هذا الفعل الذي لا يعرفه الشاعر المأجور المتهادي «وجهاً من وجوه كُوِّرت دون جباه»[2]، وتلخص هذه اللغة عنف الواقع في ظل «معمودية دم» تغتصب الحياة بعنف من يد الموت، وتجسد البطل الجديد الذي «يشتد في طلب الصراع المرّ ملحمة تغنّيها الضمائر»[3].

(١) ديزيره سقال، كتاب الشاهد وليله كتاب ملوك الطوائف، منشورات مبريم، ط ١، ١٩٨٩، ص ١٠٣ (قصيدة: «الحطام»).
(٢) خليل حاوي، الرعد الجريح، دار العودة، ط ١، ١٩٧٩، ص ٦ (قصيدة: «الرعد الجريح»).
(٣) المصدر نفسه، ص ٩٤ ـ ٩٥ (قصيدة: «رسالة الغفران من صالح إلى ثمود»).

اللغة الملحمية والعنف في شعر سليم بركات[4]:

في هذا السياق كان شعر سليم بركات صورة لتعبير الذات عن وقفتها الملحمية أمام حرب طوغية، مختارها بإرادتها، لتغيّر العالم، وتخضع الأشياء كلها لها وتتقدم كالطاغية[5]. لنبدأ أولاً بتحديد الشعر عند هذا الشاعر:

١ ـ «الشعر هو سلطة الحلم مجسدة في اللغة. والشعر هو السلطة الوحيدة الممكنة لأناس محكومين بعلاقات القانون وسلطة القانون».

٢ ـ الشعر هو «صنو الفطرة، صنو دهشة بدائية من الحضور المهيب للعالم».

٣ ـ ليس لمنظومة الكلام قانون، وهي غير لغة العلاقة الاجتماعية، لأنها هادئة، حالة ومتداعية. إنها أشبه بالدهشة ـ سمة اللامعرفة والطفولة والبدائية. ولها فعل كفعل الصلاة، ومضمون أشبه بالطقوس والصلوات.

٤ ـ «الشعر لا يقول المألوف. والشعر حساسية مفرطة واختزال». كما أنه ضد الشروح.

٥ ـ لا يبتغي الغامض في الشعر هدفاً، بل غموضه ناتج عن لاهندسيته ولا منطقيته.

٦ ـ لا مضمون من غير شكل. والشكل عنده «انسياب حرية مطلقة للجملة». واللغة بحد ذاتها «تحمل صفة الشكل إضافة إلى صفتها الدلالية»[6].

الشعر عند سليم بركات انسياب للحرية إذاً، وعودة إلى الطبيعة البدائية المفرطة الحساسية، التي تنحو منحىً ضد هندسة العقل القانونية متمثلة بـ «الهندسي»[7]،

(٤) لن نتوقف عند لغة محمود درويش والفلسطينيين لأننا سبق أن تكلمنا عليهم، كما لن نتوقف عند شعر خليل حاوي لأنه مع الرواد. وهنا نشير إلى أن شعر صاحب هذه الدراسة في ديوانيه: «رؤيا لتاريخ أبي عبد الله»، و«كتاب الشاهد وليله كتاب ملوك الطوائف» ينتميان معاً إلى هذا النسق من القصائد، ولكننا لن نتوقف عندها نظراً للأمانة الموضوعية.
(٥) سليم بركات، المجموعات الخمس، منشورات فلسطين المحتلة، ط ١، ١٩٨١، ص ٦٢ (قصيدة: «اقطوا روناشتها»).
(٦) سليم بركات، مقابلة معه بعنوان: مع سليم بركات شاعر الهب واللغة الطقسية، جريدة العرب (القطرية)، الاثنين ١٥ سبتمبر (أيلول) ١٩٨٠.
(٧) سليم بركات، المجموعات الخمس، ص ١٨٥، ١٨٨، وغيرها (قصيدة: «الجمهرات»).

ولكنه، كذلك يحمل موقفاً هادفاً إلى تغيير العالم «بالحرب والتعصُّب لها حين يكون السلام مملكة للموت والمرق، وحين تمّحي الحدود بين الحياة والاستقالة من الإنسانية»[8]. وقد جسّدت أعماله الشعرية كلها هذين الموقفين، بدءًا بمجموعته الأولى «كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضاً» وصولاً إلى آخر أعماله.

وتمثل اللغة دوراً أساسياً في عملية الخلق، فهي لغة ملحمية بكل ما في هذه الكلمة من معنى، تحوّل مجموعة القصائد إلى ملحمة يظهر فيها الإنسان في صراعه العنيف مع الواقع لتغييره، ومع الحياة للسيطرة عليها. فهذه اللغة العنيفة «تنهب» الوجود نهباً، وتحطم مفهوم العلاقات السائدة فيه، بحيث نجد في كل نص تقريباً ـ ولا سيما منذ مجموعته الثالثة، ميلاً جارفاً إلى العنف يحرق معه كل شيء ويغتصب كلّ شيء:

«هذا اختياري
فلتمت أرضٌ بأرض، ولتضلَّ يمامةٌ في الأفق من صخب المعادن، حيث انتشل
الفضاء كقرص قصدير من النبع الذي يحنو المحارب فوقه بدروعه:
هذا اختياري»[9].

والعنف عند هذا الشاعر موقف من الحضارة بعامة، ومن الوجود، لأن الحضارة مسؤولة بهندستها وقوانينها عن تدمير الذات وتطويعها للموت وأصدقائه، وبالتالي فهي مسؤولة عن سَلْب الإنسان إنسانيّته ومشروعه في الوجود. والحضارة تقضي بمدنيّتها وبهندسيّتها على كل جمال وعفوية في الذات، لذا نجد سليم بركات يكثر من ذكر الحيوان بشتى أنواعه، حتى تصبح مجموعاته معجماً شعرياً للحيوان: الذئاب، الكلاب، العناكب، بنات آوى[10]، النعاج[11]، السمندل[12]، الغزال[13]، البجع[14]،

(٨) منير العكش، أسئلة الشعر، ص ٢٩. ويمكن مراجعة ما ورد عن سليم بركات في المرجع نفسه، ص ٢٩، ٣٠، ٣١.
(٩) سليم بركات، المجموعات الخمس، ص ٩٢ (قصيدة: «الباري»).
(١٠) المصدر نفسه، ص ٧ (قصيدة: «دينوركا بريقا تعالى إلى طعنة هادئة») وكذلك بنات آوى ص ٢٣٢ (قصيدة: «بنات آوى»).
(١١) المصدر نفسه، ص ٩ (القصيدة نفسها).
(١٢) المصدر نفسه، ص ١١ (القصيدة نفسها) و ص ١٧٠ (قصيدة: «الجمهرات»).
(١٣) المصدر نفسه، ص ١٦ (قصيدة: «دينوكا تعالى إلى طعنة هادئة»).
(١٤) المصدر نفسه، ص ٢٣ (قصيدة: «الكواكب المهرولة صوب النبع»).

السنجاب[15]، الفراشة[16]، القمّة[17]، قمرة الماء[18]، الكسراكي[19]، النمل[20]، الثور[21]، الحصان[22]، اليحمور[23]، البط[24]، البازيّ[25]، العجول[26]، حمير الوحش[27]، الحمائم، الغرانق، الأوز، السمان، دجاج الماء، الجهلول، الدرّاج، البطريق، الزرزور[28]، الحدأ[29]، البغل[30]، التيتل[31]، وغير هذا كثير. والإكثار من ذكر الحيوان هو إلحاح على «صورة الغريزة، صورة الطبيعي اللاعقلاني» كما أنه «الصورة التي تتظاهر فيها الحرية خارج القانون، خارج المفهوم الوضعي. والحيوان جزء من صُوَر الطبيعة وطفولة الأرض قبل أن تطالعها الملكية وتنتهبها تبريرات الإنسان في بحثه عن سلطته الضيقة»[32].

ولكن العنف لا يأخذ موقفاً سلبياً من العالم، بل إيجابيٌّ. فالشاعر، كما ذكرنا، يأخذ بفكرة الحرب التي تعيد الحياة إلى الواقع والوجود، ولذلك فإن عنفه وموقفه الملحمي ناتجان عن طبيعة تجربته نفسها، لأنه يكرّس ثورةً لا تهدأ، ويرفض، بالمقابل، الشاعرية القديمة، إلا أنه لا ينطلق من البهاء كما فعل كثيرون غيره، بل من

(١٥) المصدر نفسه، ص ٣٤ (قصيدة: «بعوث الفراشات»)، ص ٣١٦ (قصيدة: «السنجاب»).
(١٦) المصدر نفسه، ص ٨٣ (قصيدة: «الفصيلة المعدنية»)، وراجع: سليم بركات، قصيدة: «فهرست الكائن»، الكومل، عدد ٦، ربيع ١٩٨٢.
(١٧) قصيدة: «فهرست الكائن»، الموضع نفسه.
(١٨) سليم بركات، المجموعات الخمس، ص ٣٣ (قصيدة: «الفصيلة المعدنية»).
(١٩) المصدر نفسه، ص ٥٣ (قصيدة: «أنا الخليفة لا حاشية لي»)، وص ٢٤١ (قصيدة: «الكراكي»).
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٥٤ (القصيدة الأولى نفسها).
(٢١) المصدر نفسه، ص ٥٤ (القصيدة نفسها).
(٢٢) المصدر نفسه، ص ٦٢ (قصيدة: «اقتلوا رونا شتاء»).
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٦٣ (القصيدة نفسها) وص ٩٦ (قصيدة: «الباري»).
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٦٥ (القصيدة الأولى نفسها).
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٧٢ (قصيدة: «الفصيلة المعدنية»)، وص ٩٢ (قصيدة: «الباري»).
(٢٦) المصدر نفسه، ص ٩٠ (قصيدة: «الباري»).
(٢٧) الموضع نفسه.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ٩٢ ـ ٩٣ (القصيدة نفسها).
(٢٩) المصدر نفسه، ص ٩٢ (القصيدة نفسها)، وص ٢٣٢ (قصيدة: «الحدأة»).
(٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٣١ (قصيدة: «البغل الأعمى»)، وص ٢٥٢ (قصيدة: «الكراكي»).
(٣١) المصدر نفسه، ص ٢٣١ وص ٢٤٢ (قصيدة: «الكراكي»).
(٣٢) سليم بركات، مقابلة معه بعنوان: «مع سليم بركات شاعر النهب واللغة الطلقية».

صلب التراث العربي، جاعلاً من اللغة المأهرة ـ إذا صح التعبير ـ ، من اللغة الفخمة لغة جديدة، لها علاقة دلالية جديدة، تتناسب والموقف الملحمي الصعب. فعندما نقرأ نصّه، نشعر أنه أمام رؤيا تفترس عينيه الفراساً، وتنصبّ في الحرب بكامل جرسها وجدّتها، وبكل ما فيها من قبيح وجميل.

كما أن موقف سليم بركات من الحرب التي تعيد الحياة بجدوّه على تبنّي نزعة الخصب، متحداً بالأرض ـ الطبيعة اتحاداً زوجياً (ديلانا وديرام في مجموعة «الكراكيّ»)، مشكلاً علاقة لها طرفان يربط بينهما «النهب»، فهو امتلاك طرفٍ طرفاً آخر، وعملية الخصب كما نراها في مجمل أعمال بركات تنتهب الآخر وتخصبه. وهذه صورة الحال البدائية للمخلوقات (الإنسان البدائي ـ الحيوان . . .) حيث تتكشّف الذات في أقصى بدائيتها، بعيداً عن كل زيف حضاري. من هنا فالمحارب عند هذا الشاعر محارب طفل. وملحمته ـ إذا صح التعبير ـ ملحمة الإنسان والثورة في واقع أفسدته الحضارة والابتذال، فسرّبت إليه الموت.

الفصل السادس

الرواد في مرحلة ما بعد هزيمة حزيران

١ ـ مدخل:

استمر الرواد ـ ولا سيما من كان منهم في تجمّع مجلة «شعر» ـ في نشر إنتاجهم. وكانت مواقفهم متعددة ومختلفة، وإن يكن معظمها تطويراً للاتجاه الذي مال إليه كل واحد على أن أكثرهم تطرّفاً كان، بصورة خاصة، أدونيس، ثم شوقي أبي شقرا. وما لبث الأول أن أسس مجلة «مواقف» لتكون استكمالاً للخط الذي بدأته «شعر». إلا أن «مواقف» ركزت على خلق ما يشبه التيار الشكلي، فلم تفلح في تفجير أصوات شعرية جديدة، لكنها أسست فاصلاً أساسياً بين «الكلام» و«الكتابة»، وربطت مفهوم الشاعرية بالخلق وبما يناقض نزعة الخطابة. وهاجمت هذه النزعة هجوماً عنيفاً. وكان لهذه المجلة دور رائد ـ بعد «شعر» ـ في تأكيد استمرارية شعر الحداثة على الرغم من الهزات العنيفة التي لحقت بها، ولا سيما بعد هزيمة حزيران.

وكان لكل شاعر اتجاهه: ففي حين تطرّف خليل حاوي في مفهوم القومية العربية والواقع العربي الملحمي بلغة عنيفة، التزم الياتي بمفهوم الثورة واليسار من أجل تغيير العالم تغييراً جذرياً؛ وأكد محمود درويش على أهمية النضال الفلسطيني لتحرير الذات من الذل والموت في الحياة؛ وأكد محمد الفيتوري على ضرورة بعث الماضي العربي المجيد لكسر الجمود والتقاعس عن الحياة العربية. وفي حين أكد بلند الحيدري على أن حضارة القرن العشرين هي حضارة «قرن مجنون»[1] يضحك لموت الثورات التي تغير الحياة، وبالتالي دعا إلى موقف يعيد الثقة بالحياة، نجد صلاح عبد الصبور على الإنسان «زمنه الميت»[2]، وتقوقع الإنسانية وتراجعها وهي في شيخوخة عمياء. وفي

(١) بلند الحيدري، ديوان بلند الحيدري، دار العودة، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٥٩٠ (قصيدة: «هم. . . وأنا. . .»).

(٢) صلاح عبد الصبور، شجر الليل، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٧، ص ٢١ (قصيدة: «تنويعات»).

حين ركزت نازك الملائكة على ضرورة التقيد بالوزن العربي والموسيقى الشعرية العربية، توسع أدونيس في حقول الكتابة الجديدة، محاولاً أن يستلهم منها أشكال الزمن الآتي، خارقاً جدار اللغة ـ الكلام إلى اللغة ـ الرؤيا التي تصير نصاً قائماً بنفسه له مقوماته الخاصة، وتاريخه الداخلي، وتحوّل شوقي أبي شقرا إلى دادائية متطرفة للغاية تبعثر اللغة بعثرة، منذ ديوانه «ماء إلى حصان العائلة» الذي نشر قبل هزيمة حزيران أي عام ١٩٦٢ للمرة الأولى، واستمر في ذلك لاحقاً، بهدف تكسير بنية اللغة، وتفتيت قواعد الكتابة المألوفة.

هكذا إذاً تختلف الأصوات الشعرية عند جيل الرواد اختلافاً كبيراً كما ظهرت في مجلة «شعر»، وتتفاعل مع الواقع تفاعلاً مختلفاً. إلا أن الموقف الحضاري عند هؤلاء ـ بشكل عام واجمالي ـ يمكن أن يلتقي في نقطة رئيسة طالعتنا في تجمع «شعر»، هي تغيير حياة الإنسان، وكسر الذهنية الثابتة، وتحويل الشعر إلى كثافة خاصة تملأ الفراغ في مستويات الحياة، وتجدّد الواقع. لنتوقف قليلاً عند ما حقق هؤلاء.

٢ ـ منجزات الرواد:

١ ـ خليل حاوي: استمر خليل حاوي في اتجاهه القومي العربي الذي بدأ يظهر جلياً منذ ديوانه الثاني «الناي والريح» في قصيدته «السندباد في رحلته الثامنة». وتحوّل موقفه في ديوانه «الرعد الجريح» من الانكسار فجأة إلى الأمل عندما «تجلّت الرؤيا هالة من هول الرعد ومهابة الجبل في طلعة بطل مخلّص، صاغه دفق الحياة البكر في أرض راحت ترفل بحيوية الفطرة»[٣]. وكانت هذه الرؤيا نبوءة حاوي بانتصار العرب في معركة تشرين ١٩٧٣، بعد أن كان تنبأ بانكسارهم عام ١٩٦٧ في قصيدته «العازر ١٩٦٢». إلا أن هذا الأمل لم يدم، بل ارتدّ انهياراً تاماً ويأساً مطبقاً في ديوانه «من جحيم الكوميديا»، أدى به إلى الانتحار في شهر حزيران من عام ١٩٨٢ غداة الاجتياح الاسرائيلي للبنان نتيجة قنوطه من وقفة عربية واحدة مشرفة تغيّر الواقع.

وتشكل نصوص خليل حاوي استمراراً لموقفه الذي طالعنا في مرحلة ما قبل السابع والستين، اذ يتجلى في النصوص المذكورة إصراراً على ضرورة العودة إلى الفطرة المتمثلة ببراءة الماضي وصفائه (الصبح في الأرض البتول[٤] ـ الصبي الذي لا

(٣) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص ٣٨ (مقدمة قصيدة: «الرعد الجريح»).
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٥ (قصيدة: «ضباب وبروق»).

يبالي[٥] ـ الطفل الطري[٦] ـ سمرة العنقود ـ وهج العاج ـ بلوّر النضارة[٧] ـ النسر الذي ما زال «يتملى العمر أعماراً طوالاً»[٨] ـ عفّة الصحراء و «مناخ الصخر في جرد الجبال»[٩] ـ «دويّ الجرن والمهباج... حيث يجري النبع والمؤل في ظل طري»[١٠] ـ الخ) لتحقيق الانبعاث الحضاري الأصيل. ولكن رؤيا الفساد والتحلل ما لبثت أن طغت عليه بعد أن رأى الإنسان ينهار في فراغ الحضارة والقيم متمثلاً بمأساة لبنان. وانعكست غلبة الشر على الخير في ديوانه «من جحيم الكوميديا» كما كانت قد انعكست سابقاً في قصيدته «لعازر ١٩٦٢»، حتى أقفر الضمير وأصبح الإنسان مسخاً وترفّع القائد مهزلة:

«السيد المختارُ
يُتقن من صراع الفكرِ
حالاتِ التشنج في الصريعْ
يرغي بحب الله والانسانِ
والقيم التي تلد الحضارةْ
وأرى فروخ اليوم
تنبت في ضمير باع نارَهْ
ومضى يبيعْ
لحماً تبعثر في الشوارعِ
لحمَ لبنان «المخلّع» و«المنيعْ»»[١١].

وتجسّد لغة حاوي التي تعكس حقاً واقعاً ملحمياً بكل ما في هذه الكلمة من معنى، ملحمة مصارعة الواقع من خلال قصائده. وهي لغة تمتص العناصر البلاغية العربية وتُفيد منها في جعل الموقف الذي يتضح في النص أكثر عنفاً وصلابة.

٢ ـ أدونيس: كان أدونيس الشاعر الأكثر تمثيلاً لتحولات عصره المستمرة على

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٩ (القصيدة نفسها).
(٦) المصدر نفسه، ص ٤٥ (قصيدة: «الرعد الجريح»).
(٧) المصدر نفسه، ص ٥٠ (القصيدة نفسها).
(٨) المصدر نفسه، ص ٥٧ (القصيدة نفسها).
(٩) المصدر نفسه، ص ٦٤ (القصيدة نفسها).
(١٠) المصدر نفسه، ص ٦٩، (القصيدة نفسها).
(١١) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، دار العودة، ط ١، ١٩٧٩، ص ١٥ (قصيدة: «قطار المحطة»).

مختلف الصُّعُد في القصيدة: لغةً وشكلاً ومادةً وصوراً. ونجد في الواقع، في مجموعاته التي نشرت بعد العام ١٩٦٧، أي بدءاً بـ «المسرح والمرايا» وانتهاءً بمجموعته «كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل» وبقصائده العديدة المنشورة تغيرات كثيرة، تُثبت، عن حق، الرأي القائل بأن النص الحديث لا يهدأ، وبأن «الحداثة تبحث عن الذات والصورة والدلالة»[١٢].

لقد حاول أدونيس أن يرحل في مجاهل الرؤيا. لتأسيس عالم جديد في نصه. فاستمر في رفضه، ولكنه لم يكن مرةً عدمياً ـ على الرغم من أن بعضهم قد اتهمه بذلك ـ وكان رفضه من أجل بنى انساناً جديداً في عالم جديد:

«رفضتُ وانفصلتُ
لأنني أريد وصلاً آخراً، قبولاً آخر مثل الماء والهواء
يَبْتكرُ الإنسانَ والسماءْ
بُعَيْر اللَّحمة والسَّداة والتلوينْ
كأنهُ يَدْخلُ من جديدٍ
في سفرِ النَّشْأة والتكْوينْ»[١٣].

الموقف الأول بالنسبة إلى أدونيس هو موقف من اللغة. ويتجلى أكثر فأكثر منذ ديوانه «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار»، ثم يأخذ بالتأصُّل. ويمثل هذا الموقف من اللغة موقفاً من النص برمته، «فالشعر، حين يتأسس انطلاقاً من قدرته على تجاوز المؤلف، أو تحويله إلى عامل ثانوي، يغرس نفسه في بنية اللغة، وقدرتها على استنبات القول الشعري، وخصوصية تفجير اللغة وإعادة تشكيلها. وهذا يقود إلى ضرورة الانطلاق من موقع محدد لا مكان فيه للرمز الحضاري الذي يغطي فجوات التأثر ويبررها، إلا في حيّز هامشي وضيق. تصير اعادة انتاج اللغة داخل القول الشعري الخاص هنا العلاقة الأساسية في الشعر، فتنحرر الكتابة من ضغط العناصر الخارجية، لتتحدد في علاقاتها الداخلية، ثم تفتح هذه العلاقات بدورها لتشكل إطارات وأشكالاً لصراعات مفتوحة. هكذا تتحول الكتابة إلى فعل، يعكس ويتجاوز»[١٤]. فما زال «مهيار الدمشقي» الذي طالعنا في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» يبحث عن لغته بحثاً دؤوباً في الدواوين اللاحقة؛ وهو لا يستقر على

(١٢) انطون مقدسي، مقاربات من الحداثة، ص ٢٢.
(١٣) أدونيس، الآثار الكاملة، ٢/٤٥١ (قصيدة: «السماء الثامنة»).
(١٤) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط ١، ١٩٧٩، ص ٦٦.

شيء، بل يتغير باستمرار، تماماً كحياة الإنسان. وتبلغ هذه التحولات ذروتها في ديوان «مفرد بصفة الجمع» وهي تتحرك في غير اتجاه:

١ ـ تحطيم الفلسفة الكلاسيكية الافلاطونية القديمة[١٥]، وبالتالي تحطيم الجامد والنهائي، لتأكيد المتحوّل باستمرار، وللتمرد على الوضع العربي المأسوي.

٢ ـ تفجير الجسدية من الداخل، بحيث ان الديوان المذكور يصبح نصاً تتحرك الجسد وتجاذبه[١٦] حتى يستغرق كلياً في الجسدية، ويفجرها من الداخل، ويجعلها بهذا تمتص المعنى الكلي وتقوله على طريقتها[١٧].

٣ ـ معاناة اللغة حيث «العلاقة باللغة هي علاقة صراع»[١٨].

تفعل الكلمة في هذا الديوان فعلها الكامل، وتدخل الأشياء في جدل مستمر ـ داخل بنية اللغة نفسها ـ وتتحول إلى شبكة من العلاقات الداخلية التي تتخطى الأشياء العارية، فتصبح الطبيعة جسداً ـ نصاً، يشكل حرّاناً للغة والمعاني:

«وأنتِ امنحيني اللغة، باركيني، أيتها الأم/ أيتها الطبيعة الموسى»[١٩].

وفي ديوان «كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل» يستمر التشكيل اللغوي والتحوُّل، ويستمر التمرد على الشكل والكلمة بمعناهما الأدبي الوضعي. ما زال أدونيس هنا «ذلك القادر على أن يمنح القول الشعري قدرته على إحداث الشرخ في منظومة اللغة الشائعة»[٢٠]. ويبقى الشاعر هنا ذلك المتلاعب بالنار الإلهية، يعيد خلق العالم باستمرار على النحو الذي يشاء، ويطلب من الشعر أن يكون ضوءاً للحرية والتخطي:

«ما الذي يقدر أن يفعله الشعر، ورجلاه قيودٌ
وعلى عينيه أسْوارُ الظلامْ؟»[٢١].

(١٥) انطون مقدسي، مقاربات من الحداثة، ص ١٥.
(١٦) المرجع نفسه، ص ١٤ ـ ١٥.
(١٧) المرجع نفسه، ص ١٣.
(١٨) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص ٧٢.
(١٩) أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، ط ١، ص ١٥ (قصيدة: «تكوين»).
(٢٠) جودت فخر الدين، مقال: ينسج للكلام فضاء البعيد، جريدة السفير، ١٩٨٠ (لم أعثر على التاريخ).
(٢١) أدونيس، كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، دار العودة، ط ١، ١٩٨٠، ص ٤٨ (قصيدة: «قصيدة البهلوك»).

هكذا، فإن «الكتابة مهوى»[22] عند أدونيس، بمعنى أنها مغامرة. وهذه المغامرة هي بهدف التغيير، فالشعراء «لا مكان لهم»[23] ولا استقرار لأنهم صورة للتحول، وهم ولادة دائمة يصنعون «من كفن التاريخ سريراً آخر» حيث يولدون[24]؛ فطموحهم هو أن يغيروا موت الزمن ويجرفوا هذا الظلام وتحجّر العقل[25]. ويكون الشعر بديلاً للعالم حيث الإنسان رحلةُ جموحٍ لا تهدأ:

«. . . إنه العربي يكشف عن جثث الكلماتِ
إنه الكون يذبل،
ضيّعتُ ناري
لغتي غيرُها
خطواتي
لم تعد خطواتي»[26].

٣ ـ شوقي أبي شقرا: في الواقع لا بد من أن يستوقفنا نتاج شوقي أبي شقرا في مرحلة ما بعد هزيمة حزيران، بل، تحديداً، منذ ديوان «ماء إلى حصان العائلة» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٠. وفي هذا النتاج نلحظ أمرين أساسيين:

١ ـ الابتعاد عن الوزن في كتابة القصيدة إلا نادراً وتحديداً في قصائده: «النار»[27] ـ «ضفدع أخضر المجهول»[28] ـ «نملة تلميذة»[29] ـ «شبعنا»[30] ـ «أكلوا النعامة»[31] ـ «الحوت»[32] ـ «يئستُ كالماعز»[33] ـ «الكنيسة»[34] ـ «الباب العالي»[35] ـ «يقترب»[36] ـ

(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٥٥ (قصيدة: «الكتابة»).
(٢٣) المصدر نفسه، ص ١٥٧ (قصيدة: «الشعراء»).
(٢٤) المصدر نفسه، ص ١٦٢ (قصيدة: «الشاعر»).
(٢٥) المصدر نفسه، ص ١٦٥ (قصيدة: «الحوار»).
(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٩٦ (قصيدة: «أول الشعر ـ ١»).
(٢٧) شوقي أبي شقرا، سنجاب يقع من البرج، دار النهار، ١٩٧١، ص ٩ ـ ١٠.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٧.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ٦٥.
(٣١) المصدر نفسه، ص ٦٦ ـ ٦٧.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٦٨.
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٦٩.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٧٠ ـ ٧١.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(٣٦) المصدر نفسه، ص ٧٣.

«رموشي»[37] ـ «لتركع الحجار»[38] ـ «الدهر»[39] ـ «غبار الملكة»[40] ـ «التلميذة»[41] ـ «بحور»[42] ـ و«معلم السنونو»[43]. وهذه القصائد قليلة جداً بالنظر إلى عدد القصائد التي نشرها شوقي أبي شقرا منذ الطبعة الثانية لـ «ماء إلى حصان العائلة» وإلى حديقة القديسة منمن» سنة ١٩٧٤، وبالتالي منذ العام ١٩٧١ تاريخ صدور «سنجاب يقع من البرج». فقد صدر له ١٧١ قصيدة من بينها ١٧ قصيدة موزونة ومخصورة في ديوان واحد فقط.

٢ ـ تحطيم اللغة، ومزجها بالعامية مزجاً كبيراً، حتى لنجد في القصائد ألفاظاً مثل: شَمُّ الهواء[44] ـ صَمَّغ (أي شعر بالبرد)[45] ـ مكنة (أي آلة)[46] ـ بابور الكاز[47] ـ نبوس (أي نُقَبّل)[48] ـ أزيح (أي أبعد)[49] ـ تخّت (أي سرير)[50] ـ طُزّ[51] ـ الشاكوش (أي المطرقة)[52] ـ الزّيح (أي السطر)[53] ـ الواطية (أي المنخفضة)[54] ـ الخ. . .

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٧٤.
(٣٨) المصدر نفسه، ص ٧٥.
(٣٩) المصدر نفسه، ص ٧٦.
(٤٠) المصدر نفسه، ص ١١٠ ـ ١١١.
(٤١) المصدر نفسه، ص ١١٢ ـ ١١٣.
(٤٢) المصدر نفسه، ص ١١٤ ـ ١١٥.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ١١٦ ـ ١١٧ ـ ١١٨.
(٤٤) شوقي أبي شقرا، ماء إلى حصان العائلة وإلى حديقة القديسة منمن، مؤسسة بدران، ط ٢، ١٩٧٤، ص ١١ (قصيدة: «شم هواء»).
(٤٥) المصدر نفسه، ص ٢١ (قصيدة: «مغامرات نبع»).
(٤٦) المصدر نفسه، ص ٣٢ (قصيدة: «أحداث النقص والواقع»).
(٤٧) المصدر نفسه، ص ٣٧ (القصيدة نفسها).
(٤٨) المصدر نفسه، ص ٨٣ (قصيدة: «ماء إلى حصان العائلة»).
(٤٩) شوقي أبي شقرا، يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضاً، دار النهار، ١٩٧٩، ص ١١ (قصيدة: «مرتفعات»).
(٥٠) المصدر نفسه، ص ١٩ (قصيدة: «أرجوان»).
(٥١) المصدر نفسه، ص ٧٨ (قصيدة: «رتابة»).
(٥٢) شوقي أبي شقرا، حبري جالسة نفاحة على الطاولة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٣، ص ٢٤ (قصيدة: «المِزّاز»).
(٥٣) المصدر نفسه، ص ٢٧ (قصيدة: «الزيح»).
(٥٤) المصدر نفسه، ص ٣٨ (قصيدة: «اسنانتا»).

سابقاً، في الديوانين الأولين: «أكياس الفقراء» و«خطوات الملك»، كان شوقي أبي شقرا يحمل همًّا انسانيًا عميقاً، ويحاول أن يعالجه ببراءة الطفل. كان يحمل همّ «الجندي» في ندائه لأرضه[٥٥]، وهمّ «الفدائيين» في صراعهم لاسترجاع أرضهم[٥٦]، وهم الفقراء[٥٧]، ومأساة الحقد والبغضاء في حياة البشر[٥٨]، وغير ذلك. لكننا نجده في ما بعد قد ترك التفكير بهذه الهموم، على ما يبدو، وانطلق في لعبة لغوية تهدم الشكل واللغة، حيث يبقى ينظر إلى العالم بعين طفل، ويتكلم بلغة طفل، ويصور بخطوط طفل. القصيدة هنا مجموعة من الصور المفككة. فالصورة صارت مثل «ماء إلى حصان العائلة» أحد أهم الأركان في القصيدة. فهو «يتكلم بالصورة». يروي بالصورة، يضحك بالصورة، يتحرك بالصور. وبالصورة يقتنص اللغة. وبالصورة أيضاً يقتنص الفكرة في مادتها الأولى. لكن الصورة عنده، خارج لعبة التوازنات مع الطبيعة ومع الواقع. إنها تفكيك. يحاول شوقي أبي شقرا رد الأشياء إلى حكم العدم... الصورة الشعرية تفترض عنده موضوعها في حكم العدم. تلغيه لتقيم مكانه صورة ـ عن طريق الخيال ـ من الواقع الذاتي»[٥٩].

والصورة ـ إلى جانب اللغة ـ هي قوام القصيدة عند شوقي في المرحلة موضوع الدراسة. وصوره بمعظمها مستمدة من الواقع الفردي، وهي كلها صور طفل لا يمكن أن يتخلى عن طفولته. لكن ظاهرة التفكيك التام للموضوع، تفكيكاً مقصوداً بحد ذاته، تنحو منحى الداداثيين لأنها مليئة بشهوة الهدم والتخريب، تهدف إلى تدمير الواقع، على ما يبدو، تدميراً تاماً:

«تشتعل الكتب تسكر كالغزاة، تهبّ الأتربة والأشواك كالتلاميذ، والأكاليل للقياصرة، على رؤوسنا مكاتب الغربان، صقر التجارب، أزياح الجواسيس والخلاقين»[٦٠].

وهي تحمل تمرداً على العالم وهزءاً منه حتى حداً: «الشمس جمارة في الحساب. كل

(٥٥) شوقي أبي شقرا، أكياس الفقراء، منشورات حلقة الثريا، بيروت، ط ١، ١٩٥٩، (قصيدة: «الجندي»)، ص ١٥ وما بعدها.
(٥٦) المصدر نفسه، (قصيدة: «الفدائيون»)، ص ٦٣ وما بعدها.
(٥٧) المصدر نفسه، قصيد: «فجري»، ص ٢٤ وما بعدها. وكذلك: خطوات الملك، دار علية شعر، ١٩٦٢، قصيدة: «الكوخ»، ص ١١ وما بعدها وقصيدة: «الزنجي»، ص ٢٦ ـ ٢٧.
(٥٨) المصدر نفسه، قصيدة: «صمري ـ الفرس»، ص ١٣ ـ ١٤.
(٥٩) بول شاوول، شوقي أبي شقرا كسّارة ومخرّب بتوازي، النهار، ٢١/١٠/١٩٧٩.
(٦٠) شوقي أبي شقرا، يتبع الساحر ويكسر الستابل راكضاً، ص ٢٤ (قصيدة: «الزقاق»).

مساء تغيب وتقع في الغلطة ذاتها»[٦١]. إنها ترفضه بشكله القائم. ولكن هذا الموقف السلبي الذي يتجلى لنا في صورة داداثية لا يعطي بديلاً عن أي شيء يهدمه، بل يكتفي بهدمه، فكأن أبي شقرا يصر على أن يخلق لنا طفلاً باستمرار، ولكنه «طفل من كرتون»، أو رسم متحرك.

أما قضية اللغة عند شوقي أبي شقرا فمسألة أساسية. ولئن نسب إليه بعضهم اتجاهات سياسية كالتقوقع في منهج طائفي ماروني يعادي العروبة والإسلام، وما إلى ذلك[٦٢]، فإن هذا من باب التهجّم وقلة الفهم، بل من باب النقد المجاني التابع لمؤسسة ما أو لنظام ما والمرتهن له ارتهاناً طيعاً يتقيد بأوامره، ويبذل جهده لإرضائه. فلمسألة اللغة عند أبي شقرا حافز برأينا يتناسب وما يكتب. فهو يعبّر عن واقع طفل بلغة طفل. ولكن الاستعمالات البلاغية المألوفة، من جهة أخرى، لا تستهوي هذا الشاعر، بل تجده ينحرف في استعمالها، و«الانحراف في استعمال اللغة المألوفة يشكل أساساً في تهديمها. في هتكها. في سلبها أطرها الطبيعية. وكوادرها الجاهزة. ورتابتها»[٦٣]. وفي الواقع فإن الجملة نفسها تنكسر هنا وتصبح عامية وشديدة الإلفة.

لكن هاجس التخريب الذي نجده في أعمال أبي شقرا في المرحلة المذكورة ينتهي أخيراً إلى قتل الشعر نفسه والقصيدة نفسها، لأننا نقف أمام نص فارغ من كل موسيقى ومن كل خلفية عميقة إلى حد الابتذال.

٤ ـ جورج غانم: في شعر جورج غانم نبرة خاصة لم تبرحه إطلاقاً ـ نبرة البراءة والطفولة. وهي تنساب من لغة بسيطة التركيب، لا تخلو من صقل وإن بدت عفوية.

القضية بالنسبة إلى هذا الشاعر هي في العودة إلى الأصالة من أجل إعادة خلق العالم. وهذه العودة مطلب تصفية: على الذات أن تتصفى لتنعم بالفرح الدائم، ولا تتم هذه التصفية إلا بالعودة إلى الشفافية الأولى، حيث الحلم وبراءة الطفولة، وحيث الطبيعة في كامل عنفوانها وعفويتها، وفي عيون الإنسان تمتد «مسافة البكارة» ـ مسافة

(٦١) شوقي أبي شقرا، سنجاب يقع من البرج، ص ١٨ (قصيدة: «الغلطة»).
(٦٢) راجع مثلاً: محمد العبد الله، مقال: عن اللغة استئناساً بالمنهج الطائفي، المسيرة، العدد ٢، شباط (فبراير) ١٩٨٠، ص ١٠٣ وما بعدها، وكذلك: محمد العبد الله، مقال: بين قتل الأب وقتل الطائفة، المسيرة، العدد ٣، آذار (مارس) ١٩٨٠، ص ١٠٨ وما بعدها. وقارن الرد على المقال الأول المذكور في المرجع نفسه، ص ١١١ وما بعدها.
(٦٣) بول شاوول، شوقي أبي شقرا كسّارة ومخرّب بتوازي.

من العناصر الطبيعية البكر وسماء «من غير هذه الأسماء والسماء»[٦٤]، من لدن الله، قبل أن تفسدها الحضارة.

ويعاني الشاعر باستمرار ابتعاث الأشياء. فنحن أمام رمزين أساسيين للابتعاث: أدونيس[٦٥] الذي يقترن بالفينيق، و«الربيع»[٦٦] الذي يرتبط بأدونيس، ولكنه يشكّل أساسَ مفهوم الطفولة في نصه، وينبوع الحياة والأصالة ـ فالربيع أول الفصول، وهو طفولة الحياة.

من جهة أخرى، يمكننا أن نقسم الواقع في نظر شاعرنا ـ من خلال نصوصه ـ إلى قسمين: واقع مليء بالفرح والحياة، وآخرَ مليءٍ بالشقاء. فالفرح حتمي عندما نعود إلى بكارة الأصالة، لأن صفاءها يجرر النفس، والشقاء يتجلى، أكثر ما يتجلى، في خلال الحرب اللبنانية، فيحزن قلب الشاعر «ويبطل الشتاء»[٦٧]، ويُقْضَى عليه[٦٨]. ففي خلال الحرب يثقل الواقع، ويفعل الزمن فعله: يعبر على أجفان الشاعر، ويهرم الحجر والشجر، ويستحيل البيت القديم مهجوراً، وتسقط الخطوات في الفراغ[٦٩].

من الناحية الحضارية يتمثل الموقف هنا في محاولة لاستعادة الأصالة، وهو موقف شبيه إلى حد بموقف خليل حاوي. والعودة إلى الماضي، في هذا المجال، لا تعني تَملُّصاً من الحاضر، بمقدار ما تعني محاولة لاستعادة طمأنينة الذات في فردوسها المفقود، بعيداً عن فساد الزمن والموت فيه. وليست رحلة الموت، كما تظهر هنا، إلا محاولة لبلوغ دورة الحياة الكاملة، من أجل الابتعاث الأصيل.

٥ ـ أنسي الحاج: بإمكاننا أن نقول أن أنسي الحاج كان في مجموعته الأولى «لن» يبحث عن لغة، أو، بتعبير أفضل، يحاول أن يخترق جدار اللغة. ونلمح في مجموعاته

(٦٤) جورج غانم، حجر الحب وقصائد الفرح، مطبعة بيسان وشركاه، جونيه، ط ١، ١٩٦٨، ص ٩٣ (قصيدة: «تكوين ٤»).
(٦٥) راجع: المصدر نفسه، قصيدة: «اقرأه»، المقطع الأخير، ص ١٢٢.
(٦٦) راجع مثلاً: المصدر نفسه، قصيدة: «تعالي يا غابة الظلال»، ص ٢١ ـ ٢٢ و«صوت التراب في ثمانية أناشيد» ـ النشيد الرابع، ص ٧٨ ـ ٧٩، و«أكلّمها»، ص ١٠٠ وما بعدها، وغيرها.
(٦٧) جورج غانم، على حدود النسيان، مطبعة فؤاد بيسان وشركاه، ١٩٨٠، ص ٢٣ (قصيدة: «الغيلمة»).
(٦٨) المصدر نفسه، ص ٢٦ (قصيدة: «أوصاف في القرس يوم عودة الخيّال»).
(٦٩) جورج غانم، مرايا غبار، دار الكرمة ـ بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ٢٩ ـ ٣٠ (قصيدة: «عطشت وعرفت»).

الثلاثة الأولى مزيجاً من السريالية والدادئية اللتين تشوبهما سخرية عنيفة وهدّامة[٧٠]. لكننا، في المرحلة موضوع الدراسة، نقف على منحىً جديد في شعره، وذلك منذ ديوانه «ماذا صنعتَ بالذهب ماذا فعلتَ بالوردة»، إذ إن اللغة تأخذ عنده منحىً صوفياً يبلغ ذروته في «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» مشوباً بشيء من الملحمية.

والملافت للنظر في إنتاجه في المرحلة الأخيرة هو غلبة الغزل المطبوع بالطابع الصوفي. فبعد أن يعثر اللغة في مجموعاته السابقة، عاد واستكان إلى لغة هادئة، بسيطة، ذات مسحة صوفية، فيها من الاستغراب ما غاب عن أعماله السابقة. وفي حاله هذه نجدنا أمام تعبيرات صوفية: «أُغارُ عليك... من فنائي فيك»[٧١] ـ «نحن متّحدان مثل قمر»[٧٢] ـ «وأين تكون؟/ ـ أكونُ فيكِ»[٧٣] ـ «تعبّرين الحياة... يمرّي البقاء الذي لا تستسلم الأسرار الا لشهوته»[٧٤] ـ «حبيبتي عَقَدْتني في النور كنبيّ»[٧٥] ـ الخ... كما نجد أنفسنا أمام لغة صوفية تشبه أحياناً لغة كبار الصوفيين: «لقد وَقَعْتُها وتمتُّها/ لقد غِرْتُها»[٧٦] و«لمّا أنتِ، خلقتُ اللهَ في سريرك. ووُلدتُ من جسدي على جسدك»[٧٧] و«يخترع لها أبديةً تتخطاها إلى الأبد/ نحو الله/ في داخل الله/ أبعد من الله/ نحو الله/ الذي هو عراء الكون»[٧٨] و«في حرية من لا يعرف أن اسمها حرية/ في سعادة من أُعطيَ جسداً في شكلين ليُعْطى / جميع أشكال الشهادة»[٧٩] و«أنتِ عودةُ

(٧٠) راجع مثلاً: انسي الحاج، لن، قصيدة «الغزو»، ص ٣٠ ـ ٣١، و«حالة حصار»، ص ٤١ وما بعدها. و«قطّاعة الأصل أو القصيدة المارقة»، ص ٥٩ وما بعدها، وكذلك: انسي الحاج، الرأس المقطوع، دار مجلة شعر، ط ١، ١٩٦٣، قصيدة: «الفيض»، ص ١١، و«الخنزير البري»، ص ١٤ وما بعدها، و«مأثورات وشعشقات»، ص ٩٥ وما بعدها، وغيرها كثير.
(٧١) انسي الحاج ماذا صنعتَ بالذهب ماذا فعلتَ بالوردة، دار النهار، ١٩٧٠، ص ٨٠ (قصيدة: «أغار»).
(٧٢) المصدر نفسه، ص ٧٥ (قصيدة: «مثل قمر»).
(٧٣) المصدر نفسه، ص ٦٧ (قصيدة: «اركضي»).
(٧٤) انسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار النهار، ١٩٧٥، ص ١٤.
(٧٥) المصدر نفسه، ص ٣١.
(٧٦) انسي الحاج، ماذا صنعتَ بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص ١٣ (قصيدة: «ماذا صنعتَ بالذهب ماذا فعلتَ بالوردة»).
(٧٧) المصدر نفسه، ص ٤٤ (قصيدة: «حزني عظيم نَعَمْ»).
(٧٨) المصدر نفسه، ص ٨٧ (قصيدة: «حق السعادة»).
(٧٩) انسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ص ١٦.

جسدينا جسداً صالحاً للعناصر/ أنا رأسك لكنك الهالةُ حول الرأس»[80] و«أقسم أن أكون انقسام العالم بينك وبينك/ لأكون وَحْدَته فيك»[81]، الخ . . . وتتخلل هذه اللغة صور توراتية (كالتكوين[82] وآدم وحواء[83] . . .) وانجيلية (كالصليب[84] وصورة عمادة المسيح في نهر الأردن[85] . . .)، إلا أنها (أي اللغة) تبقى أشبه بالصلاة والابتهال في انسياق شبه عفوي تظهر فيه المعاناة بوضوح.

من جهة أخرى، ما يثير الفضول هو ذلك التحوُّل المفاجئ من تهشيم الله وتحطيمه[86] الذي رأيناه سابقاً، قبل هذه المرحلة في «لن»، إلى العودة إلى الله بدءاً من ديوانه «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة»، وهذا التحوّل مهم، لأنه واكبه تغيّر ملحوظ في نمط التعبير. ترى هل كان ديوان «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» إعلاناً عن عودة أنسي الحاج إلى الإيمان؟[87].

٦ ـ **صلاح عبد الصبور**: يقول صلاح عبد الصبور: «لستُ شاعراً حزيناً، ولكنني شاعر متألم»[88]. ويتابع قائلاً: «وذلك لأن الكون لا يعجبني، ولأني أحمل بين جوانحي، كما قال شللي، شهوة لإصلاح العالم»[89]. وفي الواقع، طالما كان صلاح عبد الصبور يحمل في أعماقه همًّا انسانياً كبيراً عبّر عنه في كتاباته كلها منذ ديوانه الأول «الناس في بلادي». فقد رأى الحياة مقصّرة عن أن تهب الإنسان ما يطمح إليه من سعادة، لأنها «حافلة بالألم والشر، خالية من الحرية إلا تحت مستوى الضرورة، وهي حرية دنيئة لا تليق بسيد الكون»[90]. ويبدو حقاً أن مسألة الحرية محور مهم في

(٨٠) المصدر نفسه، ص ٤٧.
(٨١) المصدر نفسه، ص ٨١.
(٨٢) المصدر نفسه، ص ١١ وما بعدها.
(٨٣) المصدر نفسه، ص ١٥ وما بعدها.
(٨٤) المصدر نفسه، ص ٢٤.
(٨٥) المصدر نفسه، ص ٧٥.
(٨٦) انسي الحاج، لن، قصيدة: «حالة حصار» (ص ٤١ وما بعدها) و«فصل في الجلد» (ص ٤٩ وما بعدها) و«على ظفرك الى ضعفي» (ص ٧١) و«صباح يقف ويركض» (ص ٧٢ وما بعدها).
(٨٧) روت لي احدى السيدات اللواتي يعرفن انسي الحاج انها رأت ذات يوم ـ ومنذ فترة غير طويلة ـ هذا الشاعر راكعاً في إحدى الكنائس، يصلّي بخشوع، ويقرع صدره أمام صورة المسيح!
(٨٨) صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، ١٣٥/٣ (حياتي في الشعر).
(٨٩) الموضع نفسه.
(٩٠) المصدر نفسه، ص ١٢٢/٣.

فكره. يقول أحمد عبد المعطي حجازي عنه في هذا الصدد: «وهو في الحقيقة لم يكن يدافع عن الليبرالية وإنما كان يدافع عن فكرة الحرية التي لم يكن متأكداً تماماً من أن نظاماً بالذات قادر على تحقيقها كما يشتهي، ولذلك انتهى إلى اليأس والاشمئزاز من كل شيء»[91].

نشر صلاح عبد الصبور ثلاث مجموعات شعرية بعد هزيمة حزيران هي: «تأملات في زمن جريح» (سنة ١٩٧٠) و«شجر الليل» سنة ١٩٧٣ و«الابحار في الذاكرة» (سنة ١٩٧٩). ولم يتغير فيها موقفه من العالم والحياة، بل ظلت مسحة الحزن طاغية، مشوبة بكثير من الانكسار والمرارة والسخرية المفجعة التي تعكس حساً عميقاً بكارثة هائلة. وقد كان لهذه الهزيمة أثر كبير في نفسه، إذ «شمل الخراب والعقم والموت والفساد والخطيئة وجه العالم وبدا صلاح طائر الليّ، لا تقع يده على شيء صلب ولا تشم روحه بارقة أمل»[92]. وتبدو شخصية «المغني الحزين»[93] أكثر الشخصيات مأسوية في أعماله، إذ إنها تعكس صورة الشاهد على موت القيم والإنسان والحياة، وعلى انحلال الحضارة العربية بكل ما فيها من نخوة، إذ تحوّل البطل فيها إلى ما يشبه المهزلة:

وكنتُ أحسُّ سادتي الفرسانَ
أنكمُ أكفانُ
وكان هذا سرَّ حزني»[94].

ثمة إذاً، بعد الهزيمة بصورة خاصة، شعور شامل بالموت، فـ«الإنسان هو الموت»[95]، و«الصبح ميت»[96] وأغنية المغني الأعمى ميتة»[97]، و«الزمن ميت»[98].

(٩١) أحمد عبد المعطي حجازي، مقال: أنا وصلاح عبد الصبور والموت، الكرمل، العدد ٤، خريف ١٩٨١، ص ٥٢.
(٩٢) المصدر نفسه، ص ٥١.
(٩٣) ديوان صلاح عبد الصبور، ٢٧٥/١ حتى ٣٠٥ (القسم الأول من المجموعة: «حكاية المغني الحزين»).
(٩٤) المصدر نفسه، ٢٩١/١ (قصيدة: «اعتراف تأخر عن أوانه») وقارن ٤٧٥/٣ (قصيدة: «فصول منتزعة»).
(٩٥) المصدر نفسه، ص ٤٦٣/٣ وما بعدها (قصيدة: «تنويعات»).
(٩٦) المصدر نفسه، ٤٦٤/٣ (القصيدة نفسها).
(٩٧) الموضع نفسه.
(٩٨) المصدر نفسه، ٤٦٥/٣ (القصيدة نفسها).

هكذا تفقد الحياة كلّ أمل فيها، وتسقط في الرتابة والتكرار حتى بعد الأمل الذي ظهر فيها بسبب حرب تشرين ١٩٧٣[٩٩]، وتبقى الحياة صورة للعبث واللاجدوى، لا خلاص منها إلا بالموت[١٠٠].

ولم تخلُ كتابات صلاح عبد الصبور في أعماله الشعرية الأخيرة المذكورة من النزعة الصوفية التي عرفناها، إذ نجد كثيراً من الصور والمفردات الصوفية: «الوجد»[١٠١] - «التوحّد»[١٠٢] - «العشق»[١٠٣] - الخ... ويعترف هو بنفسه أن ولادة القصيدة هي أشبه بولادة الحالة الصوفية، مستشهداً ببعض أقوال المتصوفة[١٠٤]. لكننا نجد هذه النزعة الصوفية مشوبة بانخطافة دائمة من الألم والمرارة العميقين، حتى لكأنما الشاعر يحاول، بنوع من المازوشية، أن يتوحد بالألم، انتقاماً من خلل العالم والحياة[١٠٥].

٧ ـ **عبد الوهاب البياتي**: تشكل الأعمال الكثيرة التي نشرها البياتي بعد سنة ١٩٦٧ استمراراً طبيعياً للخط الذي اعتمده في السابق. ولكن التعبير والرؤيا الشعريين أصبحا، بحق، أكثر نضوجاً وعمقاً، وشاعت فيهما أجواء خاطفة وخلابة من السحر وجمالية الحضارات القديمة الشرقية، مشوبةً بشيء غير قليل من الصوفية.

ما زالت الثورية المحور الأساسي لأعمال البياتي. والشاعر، بنظره، ثوري عظيم، كما أن الشعر فعل ثورة لتغيير الواقع. فـ «الشاعر والثوري ـ مسافران أبداً وراكدان لأصقاع انسان كل العصور وشعره، وطائر العاصفة التي تسبق الثورة وتتنبأ بها، وتصبغها»[١٠٦]. ولكن شاعرنا كان، ولا يزال، يخلع على الشاعر صفة الشمولية، فهو ليس الثائر العربي، بل الثائر الأممي، وهو «لا يرتبط بثورة عصره وبلاده فقط، بل بثورات كل العصور وكل البلدان، لأن روح الثورة تحل في الحياة، وتنتصر على الموت، وتحل في الأشياء، فتمنحها الحياة»[١٠٧]. من هنا، فالشاعر ـ الثوري طاقة تركيب للعالم الجديد، لأنه «كمشروع ومحاولة وطفل ثوري ـ نقيض للموت وبديل له، وانتصار عليه»[١٠٨]. ونجد البياتي، في أعماله الشعرية الأخيرة فترة موضوع الدراسة، يخلع على الشاعر ـ الثوري رموزاً كثيرة، ورد معظمها في دواوينه السابقة، بعضها مهم جداً ومحوري: عائشة[١٠٩]، وهي أهم الرموز (عائشة السهروردي)، لأنها، كما يقول الشاعر، «الرمز الذاتي والجماعي للحب الذي اتحد كل منهما بالآخر وحلاّ في نهاية الأمر في روح الوجود المتجدد... (و) ما هي إلا روح العالم المتجدد من خلال الموت من أجل الثورة والحب»[١١٠]، وعشتار[١١١]، وبيكاسو[١١٢]، وتشي غيفارا[١١٣]، ولوركا[١١٤]. وبعض الرموز أقل أهمية من هذه، مثل: بابلو نيرودا[١١٥]،

---

(٩٩) راجع: صلاح عبد الصبور، الأيحار في الذاكرة، منشورات الوطن العربي، ط ١، ١٩٧٩، قصيدة: «تكرارية»، ص ٧٠ وما بعدها.

(١٠٠) المصدر نفسه، قصيدة: «تجريدات» ـ «تجريدة ٢»، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

(١٠١) ديوان صلاح عبد الصبور، ٤٤٩/٣ (قصيدة: «تأملات ليلية») و٤٩٣/٣ (قصيدة: «أصوات ليلية للمدينة المثالة»).

(١٠٢) المصدر نفسه، ٤٨٤/٣ (قصيدة: «مرثية صديق كان يضحك كثيراً»).

(١٠٣) المصدر نفسه، ٥٠٩/٣ (قصيدة: «نوافقات») والأيحار في الذاكرة، ص ٨١ (قصيدة: «شذرات من حكاية متكررة وحزينة»).

(١٠٤) راجع: المصدر الأول السابق، ١٢/٣ وما بعدها (حياتي في الشعر).

(١٠٥) يقول: «كان يوافيني في أعقاب الليل المسحور، في آثر كالنلة يا ربي». (الأيحار في الذاكرة، ص ٥٤ [قصيدة: «الموت يبنيا»]).

(١٠٦) ديوان عبد الوهاب البياتي، ٣٢/٢ ـ ٣٣ (تجربتي الشعرية).

(١٠٧) المصدر نفسه، ٧٨/٢.

(١٠٨) المصدر نفسه، ٨٤/٢.

(١٠٩) المصدر نفسه، ٦٩/٣ (قصيدة: «رسائل إلى الامام الشافعي»)، ١٠٥/٣ (قصيدة: «مجنون عائشة») و١٣٣/٣ وما بعدها (قصيدة: «ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على الواح نينوى») و٢٣٥/٣ ـ ٢٣٦ ـ ٢٣٩ (قصيدة: «الرحيل الى مدن العشق»)، ٣٣٦/٣ (قصيدة: «الزلزال»)، ٥٤١/٣ (قصيدة: «حب تحت المطر»)، وعبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، دار العودة، ط ١، ١٩٧٩، ص ٣٥ ـ ٣٦ (قصيدة: «مقاطع من عذابات فريد الدين العطار»)، وص ٤٦ ـ ٤٧ (قصيدة: «دم الشاعر») وص ٨٨ (قصيدة: «رؤيا في بحر البلطيق») وص ١١٣ (قصيدة: «قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي»).

(١١٠) ديوان عبد الوهاب البياتي، ٤٥/٢ ـ ٤٦ (تجربتي الشعرية)، وراجع: ١٠٥/٢ وما بعدها.

(١١١) المصدر نفسه، ٩٨/٣ ـ ١٠٥ (قصيدة: «مجنون عائشة»)، ١٨٩/٣ (قصيدة: «الأميرة والفجري»)، و٢٣٨/٣ ـ ٢٣٩ (قصيدة: «الرحيل الى مدن العشق»).

(١١٢) المصدر نفسه، ٧٦/٣ (قصيدة: «قصائد حب على بوابات العالم السبع»)، و١٤٩/٣ ـ ١٥٢ (قصيدة: «الكابوس»)، ٢٣٢/٣ (قصيدة: «الرحيل إلى مدن العشق»)، ٣٠٩/٣ (قصيدة: «المخاض»)، ومملكة السنبلة، ص ١٨ (قصيدة: «إلى سلفادور دالي»).

(١١٣) ديوان عبد الوهاب البياتي، ٢٦٣/٣ وما بعدها (قصيدة: «عن موت طائر البحر»)، ٣٤٠/٣ (قصيدة: «الزلزال») ومملكة السنبلة، ص ٩٠ (قصيدة: «رؤيا في بحر البلطيق»).

(١١٤) ديوان عبد الوهاب البياتي، ٣٣٦/٣ (قصيدة: «الزلزال»)، ٢٣٥/٣ (قصيدة: «الرحيل الى مدن العشق»)، ٤٠٩/٣ ـ ٤١١ (قصيدة: «الى رفائيل السبتي»)، ومملكة السنبلة، ص ١٨ ـ ٢١ (قصيدة: «إلى سلفادور دالي»).

(١١٥) ديوان عبد الوهاب البياتي، ٣٥٣/٣ وما بعدها (قصيدة: «القربان»).

والاسكندر المقدوني[116]، وناظم حكمت[117]، والمتنبي[118]، وزرادشت[119]. . .

ويبقى الشعر مع البياتي فعل ثورة أساسياً، واللغة أشبه بكيمياء تحويل تعلن عن وجود الشاعر ـ الثوري في العالم:

«اللغةُ الفعلُ النارُ النورْ
تُعلن ميلادَ الشاعرِ في كوكبنا المهجورْ»[120].

فـ «الثورة شعر، والشاعر إرهابيّ ضد الـلامعنى واللامعقول»[121]، و «الشعر هـو العصيان»[122]، والإنسان هو التحول («ماسيكون هو الكائن»)[123]. لذلك نجد، عند البياتي أن الشعر ليس مجرد رومنسية أو حلم، بل تخريب للسائد وللرجعي، وتعبير عن ثورة شاملة تغير التاريخ[124]، و «الكلمةُ سلاح»[125].

وينقسم العالم عند البياتي إلى معسكرين في تصارع دائم: عـالمٌ رجعي، ميت، ينفي الثورة ويرفضهـا (من صوره: «الأسطول السـادس»[126]، و «امـريكـا»[127]،

(١١٦) المصدر نفسه، ٣/٣٦٣ (القصيدة نفسها).
(١١٧) المصدر نفسه، ٣/٢٣٥ (قصيدة: «الرحيل الى مدن العشق») و ٣/٣٨٣ وما بعدها (قصيدة: «الموت في البسفور»).
(١١٨) المصدر نفسه، ٣/٢٣٥. (قصيدة: «الرحيل الى مدن العشق»)، ومملكة السنبلة، ص٦٥ (قصيدة: «صورة للسهروردي في شبابه»).
(١١٩) عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص ٧٢ (قصيدة: «سأبوح بحبك للريح والأشجار»).
(١٢٠) المصدر نفسه، ص ٧٩ (قصيدة: «تأملات في الوجه الآخر للحب»).
(١٢١) الموضع نفسه.
(١٢٢) المصدر نفسه، ص ٩٦ (قصيدة: «حجر التحولات»).
(١٢٣) المصدر نفسه، ص ١٠٨ (قصيدة: «العرّاف»).
(١٢٤) يقول الشاعر:
«الشاعر ارهابي ضاق به التعبيرْ
يسكنُ عقلَ الثورة، مسكوناً بقوى التغيير»
وبـآلات التدميرْ (المصدر السابق نفسه، ص ٨٠ و٨٣، قصيدة: «تأملات في الوجه الآخر للحب»).
ويقول:
«الشاعر ارهابي ضد الارهابْ
يخرج من معطف ثوار التاريخ ويخرج من معطفه الثوارُ» (المصدر نفسه، ص ٨٢، القصيدة نفسها).
(١٢٥) ديوان عبد الوهاب البياتي، ٣/٤٨١ (قصيدة: «القصيدة الافريقية»).
(١٢٦) المصدر نفسه، ٣/٢٠٠ (قصيدة: «احمل موتي وارحل»).
(١٢٧) المصدر نفسه، ٣/٣٦٠ (قصيدة: «القربان»).

و «العهد الملكي البائد»[128]، وملكوت الفاشية[129])، وعـالمٌ ثوري متحول يمتد عبر التاريخ، ويمثل الحياة الحق، والبعد التام عن الموت والتحجر. وتظهر واقعية البياتي في ظاهرة الأسماء التي تعج بها دواوينه ـ ولا سيما «مملكة السنبلة» ـ ومعظم هذه الأسماء من الوجود الواقعي.

كما أن العشق والحب يأخذ عند البياتي معنى مرتبطاً بالثورة وتحول الإنسانية. والبياتي نفسه يقرّ بذلك: «لقد امتزج حبي للمرأة ـ في طفولتي وشبابي ـ بحبي للإنسانية والوطن والثورة، حتى أصبح من المتعذّر عليّ، أن أفصل فيما بينهم»[130]. وفي الواقع، إذا طالعنا ديوان «كتاب البحر»، نجد أن الحب يتّحد بالثورة (الثورة الشيوعية بصورة خاصة) أكثر من ارتباطه المسطّح بالعواطف، وما العاشقان الا صور متعددة للثورة في خلال العصور تسكن هاجس الشاعر، وتحرك مشاعره، وتتلون باللون الأحمر: «أيتها الثورة، يا حبي الأول، يا رايات الأمل الحمراء»[131]. وكما أن قلب الإنسان يرتد حجراً إذا أقفر من العاطفة والحب، كذلك العالم يفقد حياته تماماً إذا خلا من الثورة: «قالت بدأ الموت بهذا العالم يفقد معناه وأنت بعيد عني وأنا عنك بعيدة»[132]. أكثر من ذلك: تتحول علاقة الشاعر ـ الثوري بالثورة إلى حالة صوفية، إلى عشق تذوب الذات في صوره، في «لارا»[133] و «خزامى»[134] و «عائشة». وتبقى صورة الخلود عند البياتي مماثلة في الثورة لأنها حالة الحياة الأبدية في نهر التاريخ.

٨ ـ أحمد عبد المعطي حجازي: حجازي يؤمن أيضاً بالثورة، ولكنه، على عكس البياتي، ينعيها في هذا «الزمن الواقف الذي يتعامد فوق مدى الزمن الأفقي ويتأى عن المعدن المتدفق في الطرقات المضيئة»[135].

(١٢٨) المصدر نفسه، ٣/٣١١ (قصيدة: «احمل موتي وارحل»).
(١٢٩) عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص ١٧ (قصيدة: «الى سفادور دالي»).
(١٣٠) ديوان عبد الوهاب البياتي، ٢/١٠٤ (تجربتي الشعرية).
(١٣١) المصدر نفسه، ٣/٢٩٦ (قصيدة: «سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية»).
(١٣٢) المصدر نفسه، ٣/٣٠١ (قصيدة: «سيدة الأقمار السبعة») وقارن ٣/٢٠٦.
(١٣٣) راجع مثلاً: المصدر نفسه، ٣/٢١٢ ـ ٢١٣، ٢١٧ ـ ٢١٨ (قصيدة: «احمل موتي وارحل»)، و٣/٤٨٧ (قصيدة: «اولد. . . واحترق بحبي»)، ومملكة السنبلة، ص ١١٨ (قصيدة: «قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي»).
(١٣٤) ديوان عبد الوهاب البياتي، ٣/٢١٢ ـ ٢١٣ (قصيدة: «احمل موتي وارحل») وغيرها.
(١٣٥) احمد عبد المعطي حجازي، كائنات مملكة الليل، دار الآداب، ١٩٧٨، ط ١، ص ١٠٧ (قصيدة: «المرائي أو عطلات الزمن الأخير»).

لقد استمر هذا الشاعر في خطّه التعبيري، فجاءت تعابيره في ديوانه الأول مما بعد الهزيمة مماثلة تقريباً لما قبلها، ولم يطرأ عليها تطور قبل مجموعته «كائنات مملكة الليل». والقضية الرئيسة هنا هي القضية العربية، فهو يأسف على الانهيار العربي والتشتت الذي وصلت إليه الأمة، وينعي عليها تقاعسها وانحسار تاريخها المجيد[١٣٣]، فالهزيمة ردت الحياة موتاً، والتقاعس حجّرها ومنع عنها التحول والحركة ـ وهمود الحركة يعني الموت وغياب الحياة:

«لماذا لم نعد نشهد في حديقة الأرملة الشابة زوّاراً؟
لماذا لم تعد تهب في أجسادنا رائحة الغلّ،
ويمشي عطرها الغائر في مسامّنا؟»[١٣٤].

والتقاعس العربي هو خوف: فـ «الخوف صار وطناً وصار عملة، وصار لغة قومية» ونشيداً وهوية ومجلساً منتخباً وحامية[١٣٥].

على أنّ حجازي يأمل خيراً: أن تعود الثورة وتفجّر الحياة في الأعماق[١٣٦]. لذا نجد أن هذا الشاعر، على الرغم من كل شيء، ما زال يؤمن بإمكانية انبعاث الحياة بعد الموت: «لم يتركوا شيئاً... إلا الأجنحة في بطون الأمهات»[١٣٧].

ولكي يتم هذا الانبعاث لا بد من بطل يعيد الزخم إلى الحياة. هذا البطل ثائر يغيّر الواقع: جمال عبد الناصر[١٣٨]، محمد عبد المعطي حجازي (أحمر الشاعر)[١٣٩]، وحيد النقاش[١٤٠]، الفدائي[١٤١]، طيور المخيم[١٤٢]، جرحى الحرب العرب[١٤٣]،

(١٣٦) راجع قصيدته: «مرثية للعمر الجميل»، ديوان احمد عبد المعطي حجازي، ص ٥٤٦ وما بعدها. وكذلك قصيدة: «مرثية لانطاكية»، ص ٥٨٨ وما بعدها.
(١٣٧) احمد عبد المعطي حجازي، كائنات مملكة الليل، ص ٧ (قصيدة: «كائنات مملكة الليل»).
(١٣٨) المصدر نفسه، ص ١٢ (القصيدة نفسها).
(١٣٩) المصدر نفسه، قصيدة: «آيات من سورة اللون»، ص ٤٩ وما بعدها.
(١٤٠) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٥٣٧ (قصيدة: «بكائية لبلاد النوبة»).
(١٤١) المصدر نفسه، قصيدة: «الرحلة ابتدأت»، ص ٤٨٤ وما بعدها.
(١٤٢) المصدر نفسه، قصيدة: «يا هواي عليك يا محمد»، ص ٥١١ وما بعدها.
(١٤٣) المصدر نفسه، قصيدة: «السفر»، ص ٥٨٢ وما بعدها.
(١٤٤) المصدر نفسه، قصيدة: «تروبادور»، ص ٥٩٧ ـ ٥٩٨.
(١٤٥) احمد عبد المعطي حجازي، كائنات مملكة الليل، قصيدة: «طيور المخيم»، ص ٩٢ ـ ٩٣.
(١٤٦) المصدر نفسه، قصيدة: «أسرار»، ص ٤٣ وما بعدها.

الفرس[١٤٧]، لوسياس[١٤٨]، بابلو نيرودا[١٤٩]، وعمر بن جلون[١٥٠]. يواجه هذا البطل العدو ويسحقه. والعدو متمثل في: يهوذا[١٥١]، والمخبر[١٥٢]، و«المماليك من كل عبد عصيّ»[١٥٣]، يحتمي بالموت أمام الذات التي تموت. ومع تغيير الواقع، يستعيد البطل المدينة المفقودة ـ فلسطين المحررة[١٥٤] ـ حيث يتحقق الأمان وراحة الذات[١٥٥]، وبه تنتصر الحياة وتنبعث[١٥٦].

وتبقى أسمى صورة لانتصار هذا البطل (وهو بطل عربي بامتياز)، تحقيقُ الوحدة العربية، لأنها، وحدها، ما يحقق انبعاث العالم العربي:

«رأيتُ مصرَ في المنامْ
لَشُدَّ ما تغيّرتْ!
وها أنا أرحل عنك، عائداً يوماً اليكِ،
حينما يصبّ نهر النيل في برّ الشامْ!»[١٥٧].

وحجازي ينعي على الحضارة الغربية الحديثة غرقها في التفاهة والموت، حيث يسيطر العقم على كل شيء[١٥٨]، وتموت الثورة ـ وبذا التحول ـ موتاً كلياً بعد ماركس، إذ «كيف تشتعل الثورة الآن، في هذه الجثة المُهْزَلَة؟»[١٥٩].

٩ ـ نزار قباني: ليس نزار قباني شاعراً غزلياً فحسب، بل شاعر سياسي أيضاً.

(١٤٧) المصدر نفسه، قصيدة: «القيامة والطفل الضائع»، ص ٦٨ وما بعدها.
(١٤٨) المصدر نفسه، قصيدة: «جرينيكا أو الساعة الخامسة»، ص ٧١ ـ ٧٢.
(١٤٩) المصدر نفسه، القصيدة نفسها، ص ٧٥ وما بعدها.
(١٥٠) المصدر نفسه، قصيدة: «عرس المهدي»، ص ٨١ وما بعدها.
(١٥١) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٥٦٣ (قصيدة: «خمس أغنيات للشيء المسيّ»).
(١٥٢) المصدر نفسه، ص ٥٧٢ ـ ٥٧٣ (قصيدة: «اغتيال»).
(١٥٣) أحمد عبد المعطي حجازي، كائنات مملكة الليل، ص ٩٥ (قصيدة: «طيور المخيم»).
(١٥٤) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة: «خمس أغنيات للشيء المنسي»، ص ٥٦٠ وما بعدها.
(١٥٥) المصدر نفسه، قصيدة: «تروبادور»، ص ٥٩٦ ـ ٥٧٠.
(١٥٦) المصدر نفسه، قصيدة: «نوبة رجوع»، ص ٥٢١ وما بعدها. وقصيدة: «بعض الرجال»، ص ٥٧٩ وما بعدها.
(١٥٧) المصدر نفسه، ص ٥٩٤ (قصيدة: «تروبادور»).
(١٥٨) أحمد عبد المعطي حجازي، كائنات مملكة الليل، قصيدة: «المراثي أو عطلات الزمن الأخير»، ترقيمة: «مرثية لفيكتور هوغو»، ص ١١٥ وما بعدها.
(١٥٩) المصدر نفسه، القصيدة نفسها، ص ١١٢.

ففي كتاباته بعض الآراء السياسية التي تحدد موقفاً له صارخاً بعد هزيمة حزيران، هو استمرار لموقفه السابق. وربما كانت قصيدته «خبز وحشيش وقمر» أفضل نموذج عن حال العرب قبل الهزيمة. فهم «كسالى ضعفاء»[١٦٢]، «يجيون اتكالاً»[١٦٣] في شرق يجترّ «تاريخاً وأحلاماً كسولة وخرافات خنوثي»[١٦٤]. وهم، بصورة عامة، رهائن حكامهم الغارقين في التقاعس ـ أمراء النفط الذين باعوا القدس وكأنما إسرائيل لم تحتل أرضهم[١٦٥].

وعندما حلت الهزيمة بهم لم تكن، على ما يبدو، مفاجئة للشاعر، لأن خمول الحياة العربية، والتقاعس العربي لا بد من أن يوصلا إلى هذا، يقول:

«إذا خسرنا الحربَ لا غرابةْ
لأننا ندخلها
بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابةْ
بالعنتريات التي ما قتلتْ ذُبابةْ
لأننا ندخُلُها
بمنطق الطبلة والربابةْ»[١٦٦].

بل يصل إلى حدّ إعادة النظر بما قال الله: هل «نحن خير أمة قد أُخرجت للناس»[١٦٧]؟؟ [١٦٨] والأطفال، بنظر الشاعر، هم الذين سيمحون عار الهزيمة، ويعيدون بناء العقل العربي، لأنهم «سنابل الأمال» و«الجيل الذي سيكسر الأغلال ويقتل الأفيون والخيال»[١٦٩]، و«يبزم الهزيمة»[١٧٠]. ويرى الشاعر في جمال عبد الناصر وفكره الأمل الوحيد للعرب لكي يعودوا أمة عظيمة، تنفض عنها عقمها وتستعيد مقامها[١٧١]. فهذا الرجل لا يموت، بل باق «في طمي النيل، وزهر القطن، وفي

(١٦٠) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٨١، ص ١٨ (قصيدة: «خبز وحشيش وقمر»).
(١٦١) المصدر نفسه، ص ٢١ (القصيدة نفسها).
(١٦٢) المصدر نفسه، ص ٢٤ (القصيدة نفسها).
(١٦٣) المصدر نفسه، ص ٦٦ ـ ٦٧ (قصيدة: «الحب والبترول»).
(١٦٤) المصدر نفسه، ص ٧٥ (قصيدة: «هوامش... على دفتر النكسة»).
(١٦٥) آل عمران، الآية ١١٠.
(١٦٦) المصدر السابق نفسه، ص ٨٦ (القصيدة نفسها).
(١٦٧) المصدر نفسه، ص ٩٦ (القصيدة نفسها).
(١٦٨) المصدر نفسه، ص ٩٨ (القصيدة نفسها).
(١٦٩) المصدر نفسه، ص ٣٥٣ وما يعدها (قصيدة: «جمال عبد الناصر»).

أطواق الفلاحات... في فرح الشعب... وحزن الشعب.. وفي الأمثال وفي الكلمات»[١٧٠]. ثم كانت منظمة «فتح» هي الأمل الفلسطيني الذي جاء فجأة «كوردة جميلة طالعة من جُرح» أو «كتبع ماء بارد يسروي صحارى ملح» تُنهض الذاتَ من موتها[١٧١].

ويبدو أن نقد الذات العربية لم يرق لبعضهم، فاتّهم نزاراً بأنه «سادي»: «ولا تنطلي عليه هذه الخدعة البراقة التي يصدِّر بها نزار قباني قصيدته الأولى بعد ٥ يونيو، هذه الخدعة التي تبدو وكأنها نقد ذاتي لعقل هذه الأمة ووجدانها: بينما هي في واقع الأمر نوع من السادية هنالك.. و... هي محاولة ينقصها الذكاء في إغلاق باب الإدانة دونه. ينقصها الذكاء... فليست العنتريات والطبلة والربابة إلا مظهراً خارجياً لمسؤولية حضارية كاملة... ولكن الشاعر... يرى قشرة الحضارة فيظنها كل شيء وهي ليست شيئاً إذا قيست بما صدرت عنه من «أنظمة» اجتماعية لا يدينها بحرف بل هو في شعره يقتات من فتات موائدها الفكرية»[١٧٢] وليس هذا النقد العنيف، بنظرنا، في موضعه، بل ليس صحيحاً، لأن ما ذكره نزار ينطبق تماماً على الواقع العربي في الفترة المذكورة، وهو لم يأخذ إطلاقاً بقشرة الحضارة، بل أصاب جوهر المشكلة، وإن كانت الحقيقة تجرح أحياناً. فالنقط يحرق حقاً على أرجل الجنواري، والعرب ما زالوا حتى اليوم منشنين، لا يعرفون كيف يواجهون اسرائيل مواجهة فعالة. وذكر العلة ليس أمراً سادياً على الإطلاق، بل مطلوب بإلحاح، وهو نصف الحل.

أما لغة نزار، فربما هي أهم ما في دواوينه، غزليةً كانت أم سياسية، لأنها من لغة الشعب ببساطتها ومألوفيتها. بيد أن الهلهلة والنثرية ـ وبصورة خاصة في غزله ـ تجرف معظم شعره، وتنحدر به إلى مستوى القول الشائع، المغرق في النثرية. نضرب مثلاً على ذلك من قوله:

«إني أحبكِ..
ولن أتركك وحدكِ على ورقة ٣١ ديسمبر أبداً.
سأحملك على ذراعيّ..
وأتنقل بكِ بين الفصول الأربعة..
ففي الشتاء، سأضع على رأسك قبعة صوف حمراء..

(١٧٠) المصدر نفسه، ص ٣٧٠ (قصيدة: «اهرم الرابع»).
(١٧١) المصدر نفسه، ص ١٤٠ (قصيدة: «فتح»).
(١٧٢) غالي شكري، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٣٩٨ ـ ٣٩٩.

كي لا تبردي..
وفي الخريف، سأعطيك معطف المطر الوحيد
الذي أملكه..
كي لا تبلّلي..
وفي الربيع...
سأتركك تنامين على الحشائش الطازجة..
وتتناولين طعام الافطار..
مع الجنادب والعصافير.. الخ.. الخ..»[173].

فنحن هنا أمام كلام يكاد يكون نثراً عادياً - إن لم أقل إنه كذلك - ! ليس فيه أي مدهش، ويكثر فيه التعليل (كي لا تبردي - كي لا تتبللي)، وأحرف الربط التي يمكن - برأيي - الاستغناء عنها. ومثل هذه النثرية تطال كثيراً من شعر نزار، لذا تكثر فيه الهلهلة والابتذال، ويخرج من مستوى الشعر الجيد، ليصير أشبه ما يكون بالشعر التجاري الذي يهتم بالكمية قبل النوعية. ما رأيكم مثلاً «بقصيدة بلقيس» التي نشرت في مجلة «المستقبل»[174]، ثم طبعت في ديوان مستقل، وهي تبلغ تسعاً وعشرين صفحة من صفحات المجلة المذكورة، وتقع في ثلاثين مقطعاً، وقد وُقّع في أسفلها تاريخ كتابتها: «بيروت ١٩٨١/١٢/١٥»[175]. قصيدة - ديوان كتبت في يوم واحد!!

إضافة إلى هذا نقع على تكرار مملّ، فالصور والألفاظ والتعابير كثيراً ما تتكرر في الدواوين الغزلية. يقول نزار عن الشعر: «ليس عندي أي تفسير مقبول، لذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي»[176]. ومن المفروض في الشعر، إذا كان زلزالاً أن يغيّر، ويحدث فيك جَرْفاً لما مضى. ولكن ليست الحال في معظم أعمال هذا الشاعر كذلك. والقصيدة، بنظره، «طعنة جميلة... تختلف عن كل الطعنات... (و) عمل تحريضي من الطراز الأول... (فهي) ليست حبة قاليوم»[177]. ولكن القصيدة، في شعر نزار، لكثرة ما تكررت، لم تعد تطعن، بل أصبحت حقاً كحبة القاليوم!!

(١٧٣) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٧٨، ٢/٢٦٢ - ٦٦٣ (قصيدة: «إلى حبيبتي في رأس السنة»).
(١٧٤) راجع: قصيدة بلقيس، المستقبل، السنة ٥، العدد ٢٥٩، السبت في ٦ شباط ١٩٨٢.
(١٧٥) المصدر نفسه، ص ١٧.
(١٧٦) نزار قباني، ما هو الشعر؟، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٨١، ص ٣٠.
(١٧٧) المصدر نفسه، ص ٤٩.

نحن لا نعني أن نزاراً شاعر فاشل، لأننا نقع على عدد غير قليل من القصائد التي تعتبر شعراً جيداً. ما نود أن نشير إليه هو أن على الشاعر غربلة شعره كي لا يقع في مثل هذا التراكم والتكرار...

١٠ - **بلند الحيدري**: يستمر بلند في أزمته الحضارية. فالمشكلة بالنسبة إليه هي، في المقام الأول، مشكلة إنسانية - حضارية، و «شعره يعبّر عن الشعور بالخيبة الذي يمتاز به العصر الحديث»[178].

قوام المشكلة، بالنسبة إلى بلند، هو في موت الإنسان - إنسان العصر، بحيث لم يبق سوى «ظل بلا إنسان»[179]، لأنه فَقَد ذاته وهويته الإنسانية، حين صار الإنسان مجرد لفظة جوفاء»[180]. وهذا هو سبب الشعور بالغربة (وهذا الشعور هو الأشد درامية)، فهي ناتجة عن الخيبة التامة»[181].

ويعكس تكوين العصر الحديث صورة صارخة للمأساة. فالواقع، في القرن العشرين، قد أقفر من الحياة، وارتدّ بوراً، حيث لن يكون موعد جديد للربيع، وحيث السراب والعدم ولا شيء سواهما»[182]. لذلك يود الشاعر لو عاد إلى الماضي ويُسقطه على الحاضر. فقد صار الحديث «عصر أختام من المطاط»[183]، و «عصر الزيف»[184]، سِمَتُه الكذب والدجل، لأننا «نكذب كي نولد من جديد، نكذب كي نظل في تاريخنا المديد»[185]. بنهار الحرف، ولا تعبّر الكلمة عن شيء، فالذات لم تصبح إنساناً، بل مُسِخَتْ، و «التاريخ في غيبوبة»[186]. وأبرز صورة لإنسان هذا العصر هي صورة «أوديب»[187].

(١٧٨) ديوان بلند الحيدري، ص ٧ (الكلام لدزموند ستيورت).
(١٧٩) المصدر نفسه، ص ٤٩٥ (قصيدة: «التكوين»).
(١٨٠) المصدر نفسه، قصيدة «وحشة»، ص ٤٧٧ وما بعدها.
(١٨١) المصدر نفسه، قصيدة «خيبة الإنسان القديم»، ص ٤٧٤ وما بعدها.
(١٨٢) المصدر نفسه، قصيدة «قصص وصحراء ومقفر»، ص ٤٨٣ وما بعدها (القسم الأول من القصيدة).
(١٨٣) المصدر نفسه، ص ٥١٠ (قصيدة: «عصر الاختام المطاطية»).
(١٨٤) المصدر نفسه، ص ٥١٦ (قصيدة: «ضحكة قصيرة») وقارن: ص ٧٠١ (قصيدة: «نداء الخطايا السبع»).
(١٨٥) المصدر نفسه، ص ٦١١ (قصيدة: «اعتذار»).
(١٨٦) المصدر نفسه، ص ٥٤٣ - ٥٤٤ (قصيدة: «رحلة الحروف الصغر»).
(١٨٧) المصدر نفسه، قصيدة «أوديب»، ص ٥١٤ وما بعدها وكذلك القصيدة نفسها مع بعض الاضافات ص ٤٨٦ وما بعدها.

ومن المآسي التي تعكسها الحضارة المعاصرة الجور في الحياة[188]، ومأساة السلام في العالم، لأنه يموت في مهزلة الرياء والكذب وأقنعة الدعوات ـ وهنا تمتزج قضية فيتنام بقضية فلسطين[189]. وتموت الثورة أيضاً، بمعناها المخلّص، إذ إنها تصبح مهزلة حين تضيع بين الواقع والخيال، بين معناها السامي وما يحاك لها من أقنعة ضد طبيعتها، وتختنق في صور من يشوهها[190].

القرن العشرون هو قرن السقوط إذاً بنظر بلند الحيدري. إنه عصر تموت فيه الإنسانية[191] فهذا القرن «ألغى مسافات الرؤى في النوم»[192] ولم يعد يملك أية هوية[193]. هنا يلتقي بلند الحيدري مع موقف خليل حاوي، الذي يرى الحضارة العربية الحديثة طفيلية ـ ولا سيما في قصائده: «المجوس في أوروبا» و«العودة إلى سدوم» و«البحار والدرويش». يقول بلند واصفاً الواقع:

«زمن لا يمتلُّ
ولا يرتدُّ
ولا يغرق إلاّ في ظلّ مَنْسيّ»[194].

إلا أنّ شاعرنا لا يقطع الأمل نهائياً، فما زال أمامه بصيص أمل: «أعين الرجال لا ترقد» و«ملء صمتهم مراجل تتقد... إذا ما انفجرت سينحني لها الغد»[195]. ولا بد من بطل ليرفع العقم عن الحياة. يمكن لهذا البطل أن يتجلى في صورة جمال عبد الناصر، لأنه لا يموت، وأمسه هو «الغد الذي لا يحل»[196]، والبدء معه هو «بدء بلا نهاية»[197]. وكذلك الأمر بالنسبة إلى سميرة عزام[198]، من أبطاله

(١٨٨) المصدر نفسه، قصيدة «وجهان»، ص ٤٩٩ وما بعدها.
(١٨٩) المصدر نفسه، قصيدة: «أقراص للنوم»، ص ٥٥٧ وما بعدها.
(١٩٠) المصدر نفسه، قصيدة «هم وأنا»، ص ٥٨٦ وما بعدها، وكذلك قصيدة «اعترافات من عام ١٩٦١»، ص ٦٢٤ وما بعدها.
(١٩١) هذا رأي برز في قصيدة ت. س. إليوت الكبرى: «الأرض الخراب». يراجع في ذلك دراستنا: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، ص ٣٤ وما بعدها.
(١٩٢) ديوان بلند الحيدري، ص ٦٠٠ (قصيدة: «ثرثرة في الشارع الطويل»).
(١٩٣) المصدر نفسه، ص ٦٤٢ (قصيدة: «أنت مدان يا هذا»).
(١٩٤) المصدر نفسه، ص ٥٩٦ (قصيدة: «هم وأنا»).
(١٩٥) المصدر نفسه، ص ٤٢٣ ـ ٤٢٤ (قصيدة: «إلى مدينتي»).
(١٩٦) المصدر نفسه، ص ٤٣١ (قصيدة: «بين هاجسين»).
(١٩٧) الموضع نفسه.
(١٩٨) المصدر نفسه، قصيدة «وجه أمي... وجه أمي»، ص ٤٣٣ وما بعدها.

والفدائي[199]، ومظفر[200]، وغسان كنفاني[201].

هم بلند الحيدري هو هم حضاري قبل كل شيء. وربما كانت هزيمة حزيران قد عمقته في نفسه.

١١ ـ **سعدي يوسف**: قصيدة سعدي يوسف هي «قصيدة سياسية متكاملة»[202]. انها «موقف انساني ثوري، شامل من الأشياء والعالم والإنسان. وعالم من الأشياء والناس تتحرك فيه بحرية خلاقة، وبكل المتناقضات التي يطفح بها عالمنا المعاصر»[203].

سعدي هو شاعر الواقع المنهار بعيداً عن الثورة. يدعو إليها من أعماق ألمه، ومن قرار موت الحياة بغيابها. فالواقع ميت في ظل الأنظمة التي تقتل حياة الشعب، وتسلبه أدوات الاطلاع على الواقع، ولا تُبقي له إلاّ ما يخدّره وينميه لكي يطغى عليه الجهل ولا يعرف الثورة والتحول[204]. فالنظام يدمر من يخالفه، وإن كان هذا المخالف يرى الحقيقة:

«لماذا يراني جنود الحليفة شخصاً غريباً؟
لأني تحدثتُ في السوق عما وراء النهرْ؟»[205].

عندئذ تصير الذات وحيدة في طريقها[206]. وهنا تظهر دلائل العافية، لأن الذات تعي وحدتها، وتريد أن ينهض الآخرون من نومهم في المجتمع العربي ـ ولا سيما بعد هزيمة حزيران ـ لكي تبطل غربتهم عن ذواتهم وعن أرضهم وهويتهم («آه، يا راياتنا المنهزمة»)[207]. ويجسّد زيفُ النضال الذي يعرفه الواقع في عصر الخيانات والتخلف السياسي موتَ المواقع (المقاتل لا يقاتل عن عقيدة بل لأنه يقبض أجراً: إنه

(١٩٩) المصدر نفسه، قصيدة «رسالة الرجل الصغير»، ص ٥٠٣ وما بعدها.
(٢٠٠) المصدر نفسه، قصيدة «غصن وصحراء ومطر»، ص ٤٨١ وما بعدها.
(٢٠١) المصدر نفسه، قصيدة «لا لم يمت»، ص ٦٤٥ وما بعدها.
(٢٠٢) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، المقدمة، بقلم طراد الكبيسي، دار الفارابي، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٢٥.
(٢٠٣) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٢٠٤) المصدر نفسه، قصيدة «حانة الطرق الأربعة»، ص ٢٤١ وما بعدها.
(٢٠٥) المصدر نفسه، ص ٢١٦ (قصيدة: «البحث عن خان أيوب في حي الميدان بدمشق»).
(٢٠٦) سعدي يوسف، قصائد أقل صمتاً، دار الفارابي، ط ١، ١٩٧٩، ص ٧٣، قصيدة: «قصيدة».
(٢٠٧) راجع: المصدر نفسه، ص ٦٧ (قصيدة: «استغفار»).

مرتزق)[٢٠٨]، والإنسان الغبي يجلس في أحضان التقاعس ويبحث عن الابتذال. هكذا، تموت الأصالة العربية، والزمن الحديث يسحق عفّة الهوية، بحيث لم يعد للشرق أي معنى[٢٠٩]، وبحيث صارت الأمة العربية أَمَةً (جارية)[٢١٠].

من هنا، تصبح الثورة تمجيداً للذات والحياة، في أية بقعة كانت من الأرض. ومن هنا أيضاً، نفهم لماذا يمجد سعدي يوسف الثورة الفلسطينية مثلاً[٢١١]. ويصير «الأخضر بن يوسف» شاهداً على الواقع يعكسه بكل خبرته، وضميرَ الشاعر الأعمقَ وصورته الخفية[٢١٢]، كما يصير صورة للثورة أيضاً.

والثورة تنهض ذات يوم، وتجرف عفن الحياة ـ شأن الزمن الذي يشبه نهر الفرات يجرف كل ما فيه[٢١٣] ـ ، فيها يتجلى موقف الرفض والتغيير، وما الألم إلا وسيلة لتصفية النفس[٢١٤]. لهذا السبب نجد معظم أبطاله ثوريين: الزاهي بن محمد[٢١٥]،

(٢٠٨) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، مسرحية «الطريق الى سمرقند»، ص ٢٧٢.

(٢٠٩) يقول:

«مضى زمن كانت البندقية فيه التفرّد والخلْ،
إنّا على رقعة لا تهاجر فيها الخيولْ
مضى زمن كانت المدن العربية فيه ثغوراً...

لقد جاءنا زمن المدن المصرفيّة» (المصدر السابق نفسه، ص ٢١٧، قصيدة: «البحث عن خان أيوب في حي الميدان بدمشق»).

(٢١٠) سعدي يوسف، من يعرف الوردة، دار ابن رشد، ط ١، ١٩٨١، قصيدة: «صباح الخير أيها العرب»، ص ٦٤ وما بعدها.

(٢١١) سعدي يوسف، قصائد أقل صمتاً، قصيدة «صباح الخير أيها الفاكهاني»، ص ٤١ وما بعدها، و«الغبار» ص ٧١ وما بعدها، و«نسخة أولى»، ص ٨٧ وما بعدها. والأعمال الشعرية، قصيدة «الساعة الأخيرة»، ص ٤٣ وما بعدها.

(٢١٢) يقول: سأستخدم اسمك..
معلرةً...
ثم وجهكَ...
انّ ترى أن وجهك في الصفحة الثانية» (الأعمال الشعرية، ص ١٧١، قصيدة: «الأخضر بن يوسف ومشاغله»).

وقارن: قصيدة: «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة»، ص ٦١ وما بعدها. وسعدي يوسف، من يعرف الوردة، قصيدة: «أوهام الأخضر بن يوسف»، ص ١٣ وما بعدها.

(٢١٣) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨، (مسرحية «الطريق إلى سمرقند»).

(٢١٤) سعدي يوسف، قصيدة «كحول»، الكرمل، عدد ٢، ١٩٨١، ص ١٤ وما بعدها.

(٢١٥) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، قصيدة «مزرعة الزاهي محمد»، ص ١٥٥ وما بعدها.

وفائق حسن[٢١٦]، ولينين[٢١٧]، وياسر عرفات[٢١٨]، الخ...

وفي شعر سعدي انعكاس مذهل للحياة اليومية بكل ما فيها من طبقات وصور. كذلك، تتداخل الأصوات ومستويات التعبير في القصيدة الواحدة. وهذا نتيجة «تعمُّق الحس الدرامي بالمأساة، مأساة الوجود الإنساني من خلال التماس مباشرة بحياة الناس، ومشاكل الإنسان، ومصارعته عوامل الاستلاب في الوجود البشري المعاصر»[٢١٩].

١٢ ـ محمد الفيتوري: يقول محمد الفيتوري: «إن شمس الرومنسية الحالمة قد غربت مع غروب القرن التاسع عشر، ومن قبلها غربت شمس العصور الكلاسيكية والبرناسية والرمزية في الشعر، والفن، والفلسفة، والمجتمع، ولم يعد أمام الشاعر المعاصر، إلا أن يختار: إما أن يكون ممثلاً مرفوضاً ومتقدماً، لامبراطورية الماضي في جمهورية الحاضر، أو أن يكون ممثلاً لصراعات الحاضر، في انتصارات المستقبل»[٢٢٠]. ويبدو أن الفيتوري قد اختار الإتجاه الثاني. لذلك نجد في شعره التزاماً كبيراً بالقضية العربية. فبعد أن حمل همّ الأفارقة والزنوج في دواوينه السابقة، نجده يحمل، إلى جانب هموم الفقراء التي يود لو يبعدها عنهم[٢٢١]، وإلى جانب همّ غربته المريرة المستمرة[٢٢٢] التي فجرت فيه ظاهرة الكآبة والحزن[٢٢٣]، نجده يحمل همّ القضية العربية والصراع العربي.

ويبدو أن هزيمة حزيران كان لها أكبر الأثر في نفس الفيتوري. فالشاعر ينعي على الأمة العربية مصيرها بعد هذه الهزيمة، لأن «اليهود» دنّسوا عرضها، فنسيت إيمانهم، ولم ترُدّهم عنها، وفقدت مجدها الذي بناه الله لها ـ أصبحت كشاهدة القبر، «تعيش

(٢١٦) المصدر نفسه، قصيدة: «قصيدة للجبهة تحت جدارية فائق حسن»، ص ١٤٩ وما بعدها.

(٢١٧) المصدر نفسه، قصيدة: «الغضب والرايةء، ص ٣٥٣ وما بعدها. و«نجمة سبارتاكوس»، ص ١٥٧ ـ ١٥٨.

(٢١٨) سعدي يوسف، من يعرف الوردة، قصيدة: «خراسان خراسان»، ص ٣٢ وما بعدها، وكذلك قصيدة: «إلى ياسر عرفات»، الكرمل، عدد ٧، ١٩٨٣، ص ١٢ ـ ١٣.

(٢١٩) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ص ١٤.

(٢٢٠) محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، دار العودة، ١٩٧٩، ٢/١٧٠ (الشاعر المعاصر والجمهور).

(٢٢١) محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، دار العودة، ١٩٧٢، ١/٤٦٦ وما بعدها (قصيدة: «ريح الحزن القادم»).

(٢٢٢) المصدر نفسه، قصيدة: «أغنية موت قصيرة»، ١/٤٧٦ وما بعدها.

(٢٢٣) المصدر نفسه، قصيدة: «رقصة في ذراع الغربة»، ١/٤٨٤ ـ ٤٨٥.

عمرها لكي تؤرخ الهزيمة»[٢٢٥]. وصار الضعف والذل عادةً، والعصرُ جداراً داخلَ الإنسان. وربما كان أصعب ما في الأمر هو أن العربي يريد أن ينظر إلى الأشياء بمنظاره القديم بعد الكارثة التي مرّ بها، فلا يغيّر مفهومه ونظرته إلى الوجود:

«وقال بيدبا:
- اللصوص اقتحموا حواجزَ الميناء
وحطموا سارية السفينةْ
وسرقوا كنوزها الثمينةْ
ولم يزل قبطانُها يضرب في أزقة المدينةْ
يبحث عن منظاره القديمْ
... تلك هي الرواية التي
أرى فصولها يا دَبْشَليمْ»[٢٢٦]

هنا يدين الشاعر التقاعس العربي[٢٢٧]، ويبحث عن وقفة حقيقية أمام الضمير - عن تأمل واعٍ للمصير ولأساس العلة، لأنه يرفض تشويه الحقائق («ولا بأس أن نطأطئ بعض الوقت/ وأن نلوذ بالصمت/ فالنصر قد يكون في الهزيمة/ والعدل في الجريمة»)[٢٢٨]. ولعل الهزيمة كانت أفضل للعرب لأنهم استحقوها بتقاعسهم - كما نستنتج من شعره -. ولكنّ هذا يعني أن عليهم الاتعاظ منها. وتطالعنا سخرية حادة ومفجعة من الواقع تعمل ضده بهدف تغييره[٢٢٩]. بيد أنه يستبحّ العرب باستمرار على النضال لضرب الاستعمار، ولإبعاد اليهود عن الأرض، فـ «هذا أوان المعركة»[٢٣٠].

وتظهر خيبة أمل الفيتوري بوضوح بعد هزيمة حزيران، إذ يرى كل شيء قد أقفر، وفقدت الحضارة معناها، وانهار الإنسان[٢٣١] فلا يمحو عار الهزيمة إلا النضال، و«جرح

(٢٢٤) المصدر نفسه، ٤٩٠/١ (قصيدة: «يوميات حاج إلى بيت الله الحرام»).
(٢٢٥) المصدر نفسه، ٥٢٣/١ (قصيدة: «الانتحارية»).
(٢٢٦) المصدر نفسه، قصيدة «يوميات رجل مقتول»، ٥٧١/١ وما بعدها، و«صوت الملك سليمان» ٥٧٩/١ وما بعدها و«أغنية جوفاء»، ٦١٠/١ وما بعدها و«الرجل الذي ظهره إلى الحائط»، ٦٢١/١ وما بعدها...
(٢٢٧) المصدر نفسه، ٥٢٤/١ (قصيدة: «سكون»).
(٢٢٨) المصدر نفسه، قصيدة: «داخل الهريس الملكي»، ٥٢٧/١ - ٥٢٨ و«حوار»، ٥٣١/١ - ٥٣٢، و«السقوط»، ٥٣٧/١ - ٥٣٨.
(٢٢٩) المصدر نفسه، قصيدة: «المعركة»، ٥٣٣/١.
(٢٣٠) المصدر نفسه، قصيدة: «ورقة على سطح القمر»، ٥٨٥/١ وما بعدها.

فلسطين لا تضمده الكلمات»[٢٣٢]. لقد تشوه هذا العصر، و«انطفأت روعته... تحت ثلوج السيف»[٢٣٣]، فهو «باطل»[٢٣٤]. إنه «عصر الغضب الميت» و«عصر المقهور»[٢٣٥]، «قطر السماء فيه... جرذاناً وأقرية»[٢٣٦].

إلا أن الشاعر ما زال ينتظر الأمل، ويحلم بالبطل الذي سيحرر الأرض، ويبعد عنها الدنس؛ ويبقى ما بين اليأس والرجاء[٢٣٧]. وترتسم أعظم صورة للثورة والبطل في شخص جمال عبد الناصر الذي لا يموت، بل ينام ليعود بعد سنين فيحرر الأرض، ويدخل إلى فلسطين[٢٣٨]. ويظهر البطل أيضاً في صورة «عبد الخالق محجوب»، يبعث الحياة في الموت، ويبعث مَنْ في القبور[٢٣٩]، وفي صورة «غسان كنفاني» وجه الوطن الذي لا يموت[٢٤٠]، و«طرياق»، «صائد الخنازير اليهودية»[٢٤١].

وفي الواقع، يبدو أن حلم الفيتوري برؤيته بطله قد تحقق في حرب تشرين، على الأرجح، حين تحققت «عدالة الثأر... وكرامة الأرض»[٢٤٢].

١٣ - فؤاد رفقة: تجربة فؤاد رفقة فريدة من نوعها في الشعر العربي. إنه شاعر الفلسفة، يحوّلها قصيدة غنائية في انخطاف التأمل ونشوة البحث الدائم. لذلك نجد أن همّ فؤاد رفقة في شعره يختلف عن هم غيره من الرواد، لأنه يوظف ثقافته الفلسفية الواسعة[٢٤٣] في القصيدة، بضغط هائل وكثافة عجيبة.

يطرح فؤاد رفقة قضية الإنسان في وجوده من خلال قصائده. هذا النمط من **الطرح** لم يفارقه إطلاقاً، ومن الصعب أن يفارقه، برأيي، لأنه متجذر في صلب ثقافته. فالإنسان عنده مسكون بالغامض، عجيب كالكون في كل شيء. إنه سر فريد

(٢٣١) المصدر نفسه، ٧٩/٢ وما بعدها (قصيدة: «أغني.. وأكتب مرثيتي»).
(٢٣٢) المصدر نفسه، ٥٥٦/١ (قصيدة: «الإنسان والحقيقة»).
(٢٣٣) الموضع نفسه.
(٢٣٤) المصدر نفسه، ٥٥٨/١ (قصيدة: «الديناصور»).
(٢٣٥) المصدر نفسه، (قصيدة: «العثيان»).
(٢٣٦) المصدر نفسه، قصيدة: «المتوثل يدفع الثمن»، ٥٩٧/١ وما بعدها.
(٢٣٧) المصدر نفسه، قصيدة «القادم عند الفجر»، ٦٢٤/١ وما بعدها. وكذلك: «الأرض لم تسقط»، ٩١/٢ وما بعدها.
(٢٣٨) المصدر نفسه، قصيدة: «إلى... عبد الخالق محجوب ورفاقه»، ٦٩/٢ وما بعدها.
(٢٣٩) المصدر نفسه، قصيدة: «إلى... غسان كنفاني»، ١٠١/٢ وما بعدها.
(٢٤٠) المصدر نفسه، قصيدة: «طرياق كتب اسمه وزحل»، ١٠٩/٢ وما بعدها.
(٢٤١) المصدر نفسه، ٤٣٣/٢ (قصيدة: «ابقاعات قبل مارش النصر»).
(٢٤٢) فؤاد رفقة دكتور في الفلسفة.

من نوعه، لا قرار له، ومن الصعب، إن لم يكن من المستحيل، الوقوف على أبعاده كلها[٢٤٣]. كذلك الأرض والطبيعة سران غامضان لا يعرف الإنسان منهما شيئاً ـ وهذا دليل على محدودية العقل البشري أمام عظمة الخَلْق[٢٤٤]. إلا أن الإنسان «يهبط» باستمرار في واقعه الحضاري، والأرض «نجمة تنحني، تضيء هبوطه»[٢٤٥]. على أنه يظل في رحلته الطويلة ـ رحلة الاستقصاء والبحث، ولا يتوقف حتى ينتهي[٢٤٦]. فالحياة «دوامة كبرى» لا تهدأ، وهي ليست ثابتة[٢٤٧]. . والإنسان يأتي إلى الأرض ويمضي «مرة واحدة». إنها تجربة الشاعر، وهي ذات وجه مأسوي، لأنها تكشف عن استحالة الخلود في الدنيا[٢٤٨]. وأمنية الإنسان الدائمة هي ألاّ يموت، لذلك يتمنى أن يبقى في «عشبة الحجر»، (و) في حجر البيوت»[٢٤٩] (والحجر رمز الثابت والدائم)، أو، على الأقل، أن يغيّر مفهوم الموت ويقوى أمامه[٢٥٠]، وذلك لأن الخلود محال في حياة الإنسان:

«من رغوة السَّنَوْ
مزنّراً بالشوك والهزيمَهْ
تعود كي تحكي
عن عشبة قديمَهْ
في عَتْمَةِ البحارْ
حَضَنْتها بالوجه، باليدينْ
أصابك الدوارْ.
تعود كي تحكي
عن عُشبة قديمَهْ،
ممزقاً تعودْ»[٢٥١].

(٢٤٣) فؤاد رفقة، علامات الزمن الأخير، دار النهار، ١٩٧٥، ص ٣٤، ٣٥ (قصيدة: «عرافة الفصول»).
(٢٤٤) فؤاد رفقة، قصيدة: «أوراق للشتاء»، شعر، عدد ٤٠، خريف ١٩٦٨، ص ٣٨.
(٢٤٥) المصدر نفسه، ص ٤١، (القصيدة نفسها).
(٢٤٦) فؤاد رفقة، علامات الزمن الأخير، قصيدة: «فؤاد رفقة: حياته»، ص ٤٣ ـ ٤٤.
(٢٤٧) المصدر نفسه، قصيدة: «هذيانة»، ص ٤٥.
(٢٤٨) المصدر نفسه، قصيدة: «مرة واحدة»، ص ٥٠ ـ ٥١.
(٢٤٩) فؤاد رفقة، انهار برية، دار النهار، ١٩٨٢، قصيدة: «سفر»، ص ١٢.
(٢٥٠) المصدر نفسه، قصيدة: «مواجهة»، ص ١٤.
(٢٥١) المصدر نفسه، قصيدة: «هزيمة»، ص ١٥.

إنها صورة جلجامش. بطل ملحمة «الطوفان» الذي ذهب في رحلة بحثاً عن عشبة الخلود يحملها لمدينته. لكنه، عندما وجدها، أكلتها الحية، وعاد صفر اليدين. هنا، تتكرر مأساة الاستحالة، ويبقى الإنسان عاجزاً أمام الموت، لا أمل له بالخلود، كما لم يكن لجلجامش أمل فيه، على ما تذكره الملحمة:

«لقد رقد الملك ولن يقوم ثانية،
سيد قولاب لن يقوم ثانية،
لقد قهر الشر، ولكنه لن يقوم ثانية،
برغم قوة ساعده لن يقوم ثانية،
كان حكيماً، وسيم الوجه، ولكنه لن يأتي ثانية،
لقد ذهب إلى الجبل، ولن يأتي ثانية،
إنه ينام على سرير القدر، ولن يقوم ثانية،
ومن الأريكة المتعددة الألوان لن يأتي ثانية»[٢٥٢].

لهذا السبب نجد أن العشبة المذكورة التي اختطفتها الحية، «وولت بعيداً وسرعان ما انسلخت من جلدها وعادت إلى البئر»[٢٥٣] أصبحت «عشبة الزوال»[٢٥٤].

وتتجسد للشاعر مأساة الإنسان الفلسفية: يموت باستمرار، ويعيش في حياته خاوياً قبل أن يعرف، تماماً كسيزيف[٢٥٥]. إلا أن رحيل الإنسان يبدأ بالمجيء ـ مجيئه إلى الأرض ووعيه، لأن هدف المجيء هو وعي الوجود، ولكن الموت، في نهاية المطاف، وعلى الرغم من أنه نهاية الحياة، باب لدخول آخر «يفتح الدروب»[٢٥٦].

ويطرح الشاعر مسألة ارتباط الإنسان بماضيه وذكراه ومشاعره، واندفاعه الدائم نحو المجهول في سياق الزمن الذي لا يتوقف[٢٥٧]؛ فهو كالسفينة تبحر بلا مرافئ[٢٥٨]. الإنسان حركة، عند فؤاد رفقة، بين الحياة والموت، ولكنه في النهاية سقوط و«رنين

(٢٥٢) ن. ك. ساندرز، ملحمة جلجامش، تعريب: محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ٩٥ ـ ٩٦.
(٢٥٣) المرجع نفسه، ص ٩٤.
(٢٥٤) فؤاد رفقة، انهار برية، قصيدة: «مغامرة»، ص ١٦.
(٢٥٥) فؤاد رفقة، علامات الزمن الأخير، قصيدة: «يومية»، ص ٦٧.
(٢٥٦) فؤاد رفقة، أنهار برية، ص ٥٤ (قصيدة: «رحيل»).
(٢٥٧) المصدر نفسه، قصيدة: «لو»، ص ٢٩.
(٢٥٨) المصدر نفسه، قصيدة: «فلق»، ص ٣٣.

الوسطى»[3]، وصارت، منذ ذلك الحين، نواةَ الفلسفة والمسألة الفلسفية التي يدور الفكر حولها، «هي صورة الإيمان المسيحي: أي صورة الأشياء غير المنظورة والخارقة الطبيعة التي يعلمها الإيمان المسيحي لا صورة العالم أو تعارك المدنية»[4]. وإذا ما عدنا إلى القضايا الفلسفية المطروحة في خلال الفترة الممتدة من القرن الرابع الميلادي تقريباً أو ما قبله حتى القرن الثالث عشر، ومنذ ترتوليان (١٦٥ ـ ٢٢٠) والقديس أوغسطين (٣٥٤ ـ ٤٣٠)، مروراً بالفلسفة المدرسيّة Scolastique، لعرفنا أنّ الموضوعات المطروحة تتعلق أولاً وأخيراً بوعي العالم عن طريق الإيمان المسيحي، وبدراسة الأبعاد المسيحية على ضوء اللاهوت والفلسفة. ويراد بالفلسفة المدرسية تلك «التي كانت تُعلَّم في المدارس»[5]، وقد بلغت أوجها في الفترة الممتدة من القرن الثامن حتى نهاية القرن الثاني عشر. وكان أول فلاسفتها جون سكوت اريجنا (؟ ـ ٨٧٧)، وهو من معاصري الكنديّ[6].

ومنذ القرن السادس الميلادي راح نوع من الفراغ الفكري يسيطر على أوروبة. وقد وضع غريغوار دي تور سنة ٥٧٠ بياناً حول هذا الفراغ: «انطفأت الحضارة الرومانية، وسيطرت الطقوس الوثنية على الدين المسيحي، وتحول الرهبان إلى جنود أكل الدهر عليهم وشرب، ولم يعد في بلاد الغول (فرنسة) شخص قادر على سرد الأحداث وتعليم القواعد وممارسة الجدل»[7].

ومن هذا القبيل عمل القديس انسلم لاثبات وجود الله وطبيعته وصفاته بوساطة العقل[8]، وعمل القديس توما، وغيرهما، فكلها فلسفات تدور حول معرفة الله والإيمان. والفلسفة المدرسية نفسها تحركت «من داخل هذه الصدفة الضيقة من العقيدة والايمان إلى العقل، وعادت ثانيةً إلى الوراء في دائرة مخيبة للأمل، ومثبطة للعزيمة من فرضيات مسلم بها ولا يمكن نقدها ثم فرضها وتنظيمها مقدماً»[9]. ومن

(٣) ول ديورانت، قصة الفلسفة، ص ١٣٣.
(٤) بيير دوكاسيه، تاريخ الفلسفات الكبرى، ص ٧٠.
(٥) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، دار الكاتب المصري، ط ١، ١٩٤٦، ص ١.
(٦) المرجع نفسه، ص ٧١.
(٧) اندره روبينه، الفلسفة الفرنسية، تعريب جورج يونس، المنشورات العربية (ماذا اعرف؟)، المطبعة البولسية، (مجهول التاريخ)، ص ٧.
(٨) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، ص ٨٤.
(٩) ول ديورانت، قصة الفلسفة، ص ١٣٣.

هذا القبيل عمل هرك دي سان فيكتور الذي حاول أن يشرح كيف تستطيع النفس البشرية البعيدة عن الله أن تفهمه، وكذلك برنجيه دي تور والقديس برنار في كتابه «المنهاة الالهية»، وبونافونتو وغيرهم... وعلى الرغم من أن القديس توما الاكويني «أعلن استقلال الفلسفة طريقة وميداً وهدفاً»، فقد بقيت في خدمة اللاهوت إلى حد كبير[10].

ولم تبدأ روح النهضة بالظهور حقاً إلا مع روجيه بيكون وروبير كروستيت اللذين وضعا مبادىء «المعرفة الاختبارية»، وحافظا على المثال الأوغسطيني الأسمى في معرفة الاعداد[11]، وما لبثت هذه الروح النهضوية أن شبّت وتسرعرعت مع ليوناردو دافنشي وكوبرنيكوس وغاليلي، وفي محاضرات فيكو مركاتو في الكوليج دي فرانس عن أرسطو أن تركن إلى تكييف فلسفة أرسطو مع الفكر المسيحي[12]، وكانت آنذاك فلسفة ابن رشد قد عرفت في فرنسة.

وجاء فرنسوا بيكون ليلغي مفعول «القوى الخفية» ويستغني عنها، ويعلن «أن أوروبة قد أقبلت على عصر جديد»[13]. وكانت الفلسفات الشرقية قد أسهمت فعلاً في نهضة الفكر المسيحي، ولا سيما الفلسفات الاسلامية التي غزت الغرب مع الفتح العربي[14]، وما تُرجم من كتب للفارابي وابن سينا والغزالي وابن رشد، على الرغم من معارضة المتدينين لهذه الفلسفات لأنها تمس بدينهم[15].

ب ـ الفلسفة المثالية: منذ مونتاني Montaigne، «استعاد الضمير وعيه بنفسه، كما كان قد فعل من قبل مع سقراط»[16]. فقد طرح هذا الفيلسوف والرحيل من جيله السؤال الذي طرحه هاملت: «نكون أم لا نكون؟»، وعمل ديكارت أولاً على الإجابة عنه[17].

في القرن السابع عشر، كانت الفلسفة بعامة تتجه نحو البحث عن الذات التي

(١٠) اندره روبينه، الفلسفة الفرنسية، ص ٢٩.
(١١) المرجع نفسه، ص ٤٠.
(١٢) المرجع نفسه، ص ٤٤.
(١٣) ول ديورانت، قصة الفلسفة، ص ١٣٥.
(١٤) بيير دوكاسيه، تاريخ الفلسفات الكبرى، ص ٧٧.
(١٥) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، ص ٣.
(١٦) Jean Wahl, Tableau de la Philosophie Française, Gallimard Idées, nrf, 1972, p.8.
(١٧) Ibid, p.9.

وتتجلى دورة الحياة البشرية: مراحل ثلاث ـ طفولة بريئة ساذجة، وشباب مليء بالحيوية، ثم شيخوخة هامدة[٢٨٧]، تموت بعدها، لا مفر[٢٨٨]. وتنعكس الدورة الحياتية في حركة الطبيعة الدائرية، حيث يتداخل كل شيء، في دورة تنتهي بالموت، بعد أن تعطي وتثمر[٢٨٩]. وتلازم صورة هذه الحركة المستديرة مخيلة شاعرنا: فهكذا الزمن (ويستدير الزمن)[٢٩٠]، والطبيعة (ذاتك الصبح إلى الظهيرة، الظهيرة الى المغيب، المغيب إلى الليل، الليل إلى الصبح: تدورين، تدورين، أيتها الخضن الأزلي، أيتها الأرض)[٢٩١]. هذه الحركة هي حركة استعادة قبل كل شيء.

ويخص فؤاد رفقة الواقع العربي أيضاً بجانب من شعره. فهو يعذبه، لأنه يجعل الواقع مسافة مينة حيث «الشوارع مقفرة وبين الخرائب نوم الكواسر» (اليهود)[٢٩٢]. في هذا الواقع، يعكس كل شيء الجمود، والزمن هو «زمن الجوع / زمن التراجع والتأرجح / زمن الرؤوس المشلولة بالرعب / زمن الظلال المتقلّصة»[٢٩٣]. لذلك ينعدم المعنى، ويصبح كل شيء رديفاً للموت والرُّماد، فلا أمل بالعودة إلى الحياة، والـ «قدس دمار»[٢٩٤]، والفقر يعمّ العالم والذات. في واقع كهذا، «لم يعد شيء يقال»[٢٩٥]، وبات «السقوط في كل شيء»[٢٩٦]، فعلى الشعب أن يعيد تنظيم نفسه، لكي ينهض من جديد، وينصت إلى «الريح الجديدة»[٢٩٧].

٣ ـ خلاصة: يتضح لنا، بعد هذا العرض، أن شعر الرؤاد بعد هزيمة ١٩٦٧ نحا، بشكل عام، نحو الإنسان، فاستحث نهوضه، وركز على وجوب إعادة الزخم إلى الحضارة العربية. كما ظهر مع معظمهم تطوّر لغويّ مثير، هو في أساس العملية الإبداعية. ويمكننا أن نقول بعامة ان القضية العربية باتت همًّا مشتركاً عندهم، وأن إثارة الإنسان وتوعيته صارت أول هدف لهم.

---

(٢٨٧) المصدر نفسه، قصيدة: «طريق»، ص ١٠.
(٢٨٨) المصدر نفسه، قصيدة: «حكاية»، ص ١١.
(٢٨٩) المصدر نفسه، قصيدة: «لوحة»، ص ٥٢.
(٢٩٠) المصدر السابق، قصيدة: «أمنية»، ص ٥٦.
(٢٩١) المصدر نفسه، قصيدة «دوران»، ص ٥٧.
(٢٩٢) فؤاد رفقة، علامات الزمن الأخير، ص ١١ (قصيدة: «أيتها الحبيبة يا امرأة من دمشق»).
(٢٩٣) المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ١٥ (القصيدة نفسها).
(٢٩٤) المصدر نفسه، ص ١٧ (القصيدة نفسها).
(٢٩٥) المصدر نفسه، ص ٢٠ (القصيدة نفسها).
(٢٩٦) المصدر نفسه، ص ٢٣ (القصيدة نفسها).
(٢٩٧) المصدر نفسه، ص ٢٦ (القصيدة نفسها).

القسم الثالث

حداثة الغرب وحداثة الشرق

مقدمـــة:

بعد أن استعرضنا أبعاد حركة الحداثة ما قبل النكسة وبعدها، لا بد لنا من أن نذكّر مجدّداً بأن ثمة نقاطَ افتراق ولقاء بين حداثة الشرق وحداثة الغرب. بيد أنّ هناك تبايناً جوهرياً في نسغ الرؤيتين، وهذا أمر بديهي نظراً إلى ذلك الاختلاف الأساسي بين العقلين العربي والغربي، وبين جوهر المجتمعين الشرقي العربي والغربي. كما أن الظروف السياسية والحضارية التي مهّدت لقيام الحركة في العالم العربي تختلف عنها كثيراً في الغرب.

ولكننا لا نقول إن الحداثة العربية لم تأخذ شيئاً من الحداثة الغربية، بل على العكس، فقد أفادت منها كثيراً، وبدأت تظهر في الشرق العربي بعد الاطلاع على التجديد الغربي ـ ولو لم يكن في نفوس الرواد إحساس بضرورة التجديد لما نجحت هذه الحركة في الاستمرار ـ ؛ على أن حداثة الشرق ليست هي حداثة الغرب، على الاطلاق، في تطلعاتها، ولا في مجالاتها التعبيرية، ولا في طرحها القضايا الشاملة. وعلى الرغم من أن مفهوم الحداثة كان يشوبه بعض الغموض، حتى مع عدد ممّن نادى بها، نقع على غير قاسم مشترك بين الشعراء المنضوين تحت لوائها، كما يمكننا النظر بدقة في الأوضاع السياسية والحضارية التي واكبت ولادة الحركة والمفهوم. ولئن كانت الحداثة، كمفهوم، صعبة بطبيعتها، فلأنها تطرح قضايا من أصعب ما هو قائم على الصعيد الإنساني العام، ولأنها نادت بتجديد جذري على شتى المستويات ـ وكل جديد صعب، لأن له جذوراً في القديم يتخطاها باستمرار، ولكنه لا يتبرّأ منها.

هذا السبب نعود لنطرح مفهوم الحداثة مجدداً في الشرق والغرب لكي نوضّح ما سبق أن قلنا، ونتناول زوايا لم نفصلها في الفصول السابقة، بهدف استكمال الدراسة، وايضاح ما لم يتوضح تماماً بعد.

الفصل الأول

من الفلسفة المثالية إلى الفلسفة الحديثة

١ ـ مدخل:

قبل أن نستعرض المناخ الفلسفي لحركة الحداثة في الغرب، سنحاول عرض مناخ الفلسفة الأوروبية منذ عصر النهضة، أي منذ القرن السادس عشر. ثم ننتقل إلى عرض المناخ العام للحركة الفلسفية التي شهدت ولادة الحداثة.

فقد عرفت الفلسفة الأوروبية مراحل عديدة في خط شابته تحولات جذرية عظيمة في خلال مسيرته، قلبته من النقيض إلى النقيض، من الإيمان إلى العدم، ومن الوحدة الكلية المتكاملة، إلى التجزئة والتفتيت؛ وتجلى خلال هذه المراحل المذكورة خطّ لفكر يحفر نفسه في التاريخ مع أصالة خاصة به ومواقف حضارية متميزة، من عصر الفلسفات المثالية، إلى عصري الوجودية والبنيوية مسار غذته عقول كثيرة وعبقريات.

٢ ـ من الفلسفة الكنسية إلى الفلسفة المثالية:

أ ـ **الفلسفة الكنسية**: تمكنت الكنيسة، في القرون الوسطى، من أن تمتص ينبوع السلطة، وتحوّل الإكليروس آنذاك إلى قوة سلطوية هائلة، واستطاعت ان تستوعب تدريجياً سلطة الأباطرة والملوك، من جهة، وأن تملك، في القرن الثالث عشر تقريباً، ثلث الأراضي الأوروبية[1]. من هنا، كَمُنَتِ الحياة الفكرية والفلسفية، بعد غزوات البرابرة، وحتى أيام شارلمان، في الأديرة بصورة خاصة[2]. ونتيجة لهذا، ألقت الكنيسة بعقيدة محدودة ومحددة طوّقت بها العقل الأوروبي اليافع في العصور

(١) ول ديورانت، قصة الفلسفة، مكتبة المعارف، ط ٢، ١٩٧٢، تعريب د. فتح الله محمد المشعشع، ص ١٣٣.

(٢) بيير دوكاسيّ، تاريخ الفلسفات الكبرى، تعريب: جورج بوتس، منشورات عويدات، ط ٦، ١٩٦٠، ص ٦٩.

الوسطى»[3]، وصارت، منذ ذلك الحين، نواةَ الفلسفة والمسألة الفلسفية التي يدور الفكر حولها، «هي صورة الإيمان المسيحي: أي صورة الأشياء غير المنظورة والخارقة الطبيعة التي يعلمها الإيمان المسيحي لا صورة العالم أو تعارك المدنية»[4]. وإذا ما عدنا إلى القضايا الفلسفية المطروحة في خلال الفترة الممتدة من القرن الرابع الميلادي تقريباً أو ما قبله حتى القرن الثالث عشر، ومنذ ترتوليان (١٦٥ ـ ٢٢٠) والقديس أوغسطين (٣٥٤ ـ ٤٣٠)، مروراً بالفلسفة المدرسيّة Scolastique، لعرفنا أنّ الموضوعات المطروحة تتعلق أولاً وأخيراً بوعي العالم عن طريق الإيمان المسيحي، وبدراسة الأبعاد المسيحية على ضوء اللاهوت والفلسفة. ويراد بالفلسفة المدرسية تلك «التي كانت تُعلَّم في المدارس»[5]، وقد بلغت أوجها في الفترة الممتدة من القرن الثامن حتى نهاية القرن الثاني عشر. وكان أول فلاسفتها جون سكوت اريجنا (؟ ـ ٨٧٧)، وهو من معاصري الكنديّ[6].

ومنذ القرن السادس الميلادي راح نوع من الفراغ الفكري يسيطر على أوروبة. وقد وضع غريغوار دي تور سنة ٥٧٠ بياناً حول هذا الفراغ: «انطفأت الحضارة الرومانية، وسيطرت الطقوس الوثنية على الدين المسيحي، وتحول الرهبان إلى جنود أكل الدهر عليهم وشرب، ولم يعد في بلاد الغول (فرنسة) شخص قادر على سرد الأحداث وتعليم القواعد وممارسة الجدل»[7].

ومن هذا القبيل عمل القديس انسلم لاثبات وجود الله وطبيعته وصفاته بوساطة العقل[8]، وعمل القديس توما، وغيرهما، فكلها فلسفات تدور حول معرفة الله والإيمان. والفلسفة المدرسية نفسها تحركت «من داخل هذه الصدفة الضيقة من العقيدة والايمان إلى العقل، وعادت ثانيةً إلى الوراء في دائرة مخيبة للأمل، ومثبطة للعزيمة من فرضيات مسلم بها ولا يمكن نقدها ثم فرضها وتنظيمها مقدماً»[9]. ومن

(٣) ول ديورانت، قصة الفلسفة، ص ١٣٣.
(٤) بيير دوكاسيه، تاريخ الفلسفات الكبرى، ص ٧٠.
(٥) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، دار الكاتب المصري، ط ١، ١٩٤٦، ص ١.
(٦) المرجع نفسه، ص ٧١.
(٧) اندره روبينه، الفلسفة الفرنسية، تعريب جورج يونس، المنشورات العربية (ماذا اعرف؟)، المطبعة البولسية، (مجهول التاريخ)، ص ٧.
(٨) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، ص ٨٤.
(٩) ول ديورانت، قصة الفلسفة، ص ١٣٣.

هذا القبيل عمل هرك دي سان فيكتور الذي حاول أن يشرح كيف تستطيع النفس البشرية البعيدة عن الله أن تفهمه، وكذلك برنجيه دي تور والقديس برنار في كتابه «المنهاة الالهية»، وبونافونتو وغيرهم... وعلى الرغم من أن القديس توما الاكويني «أعلن استقلال الفلسفة طريقة وميداً وهدفاً»، فقد بقيت في خدمة اللاهوت إلى حد كبير[10].

ولم تبدأ روح النهضة بالظهور حقاً إلا مع روجيه بيكون وروبير كروستيت اللذين وضعا مبادىء «المعرفة الاختبارية»، وحافظا على المثال الأوغسطيني الأسمى في معرفة الاعداد[11]، وما لبثت هذه الروح النهضوية أن شبّت وتسرعرعت مع ليوناردو دافنشي وكوبرنيكوس وغاليلي، وفي محاضرات فيكو مركاتو في الكوليج دي فرانس عن أرسطو أن تركن إلى تكييف فلسفة أرسطو مع الفكر المسيحي[12]، وكانت آنذاك فلسفة ابن رشد قد عرفت في فرنسة.

وجاء فرنسوا بيكون ليلغي مفعول «القوى الخفية» ويستغني عنها، ويعلن «أن أوروبة قد أقبلت على عصر جديد»[13]. وكانت الفلسفات الشرقية قد أسهمت فعلاً في نهضة الفكر المسيحي، ولا سيما الفلسفات الاسلامية التي غزت الغرب مع الفتح العربي[14]، وما تُرجم من كتب للفارابي وابن سينا والغزالي وابن رشد، على الرغم من معارضة المتدينين لهذه الفلسفات لأنها تمس بدينهم[15].

ب ـ الفلسفة المثالية: منذ مونتاني Montaigne، «استعاد الضمير وعيه بنفسه، كما كان قد فعل من قبل مع سقراط»[16]. فقد طرح هذا الفيلسوف والرحيل من جيله السؤال الذي طرحه هاملت: «نكون أم لا نكون؟»، وعمل ديكارت أولاً على الإجابة عنه[17].

في القرن السابع عشر، كانت الفلسفة بعامة تتجه نحو البحث عن الذات التي

(١٠) اندره روبينه، الفلسفة الفرنسية، ص ٢٩.
(١١) المرجع نفسه، ص ٤٠.
(١٢) المرجع نفسه، ص ٤٤.
(١٣) ول ديورانت، قصة الفلسفة، ص ١٣٥.
(١٤) بيير دوكاسيه، تاريخ الفلسفات الكبرى، ص ٧٧.
(١٥) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، ص ٣.
(١٦) Jean Wahl, Tableau de la Philosophie Française, Gallimard Idées, nrf, 1972, p.8.
(١٧) Ibid, p.9.

تتخذ صفة العصر: العقلانية. فالذات الأوروبية كانت آنذاك فتيّة، تحاول أن تحقق مصالحة جذرية مع الواقع، وأن تصل إلى الله في تلك الرحلة الأبدية التي تهدف إلى ترقية ذمة الإنسان، وتحقيق هدف العقل، وهو أن يعقل نفسه كعقل. ففي هذا القرن «أصبحت الحقيقة لا كما يقولها السابقون، بل كما يقولها العقل»[١٨]. و«خطاب الطريقة» أو «حديث الطريقة» Discours de la Méthode لديكارت ينزع بوضوح إلى تثبيت الوجود على أرضية صلبة، تنطلق منها الذات لإثبات وجود الله، ثُمّ وجودها هي؛ فطموح هذا الفيلسوف هو، قبل كل شيء، أن يرى بوضوح من خلال أعماله، وأن يسير واثقاً في هذه الحياة[١٩]. فهو يعلن «شمول الفطرة السليمة، أي العقل، جميع البشر، ليتوصل من ذلك إلى سلامة استعماله»[٢٠]. يقول:

«Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée: car chacun pense en être si bien pourvue, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en sont»[٢١].

فالفكر منطلق ديكارت لاثبات الوجود: «أنا أفكر، إذاً أنا موجود/ Je pense donc je suis»[٢٢] (الكوجيتو). لقد بحث الفلاسفة (الذين كانوا علماء أيضاً) عن مصطلحات عامة للوجود البشري وللعالم المحيط بالذات، لكي يوحّدوا ـ كما حاول الاغريق من قبلهم ـ بين الوجودين أو الكونين: الأكبر والأصغر. لذا نراهم مكتشفين رياضيين، وفيزيائيين، من باسكال الى ديكارت إلى سبينوزا إلى ليبنتز... وهذان أخذا بطريقة ديكارت في استعمال الرياضيات، لكنهما لم يعمدا إليها إلا في ما يتعلق بـ «قوانين الصدمة»[٢٣]. على أن أثر ديكارت العميق في كل من فلسفات مالبرانش وسبينوزا وليبنتز كان غير خافٍ أبداً.

وفي القرن الثامن عشر ـ عصر التنوير ـ راح الاتجاه الكلاسيكي الموسوعي يتجذّر

(١٨) كمال الحاج، بين الجوهر والوجود، دار النهار، ١٩٧١، ص ٣٧.

(١٩) Jean Wahl, Tableau de la Philosophie Française, p.9.

(٢٠) جنفياف رودييس لويس، ديكارت والعقلانية، تعريب عبده حلو، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٧٤، ص ١٧.

(٢١) Descartes, Discrours de la Méthode, 10/18, union générale d'éditions, Paris, 1976, p.29.

وقارن تعريبه في: مقالة الطريقة، تعريب جميل صليبا، ط ٢، المكتبة الشرقية، ١٩٧٠، ص ٧٠.

(٢٢) Ibid, p.62.

(٢٣) Jean Wahl, Tableau de la philosophie Fran. P.29.

أكثر فأكثر، وراح مفهوم اللاهوت يتجه نحو المطلق، تمهيداً لوضع الذات وجهاً لوجه أمامه. لذا نجد الفلاسفة، سواء بحثوا في الفلسفة اللاهوتية أو في السياسة أو في القانون أو في فلسفة التاريخ... يحملون النزعة المثالية التي عرفت بها الحركة الكلاسيكية بعامة، ويحاولون خلق صورة للمجتمع المثالي ـ ولا سيما الفلاسفة المثاليين الألمان ـ، حيث يمكن للذات أن تقف أمام صورة المثال وترتاح في وصفها. ولكنهم لم يعنوا بالذات على أنها ما هو فردي، بل على أنها ما هو جماعي، فقد كانت نزعتهم المثالية تحتم عليهم أن يتخطوا الفردية إلى العامّ الشامل، لأنهم بحثوا في عالم متكامل تتلاقى فيه جميع الذوات.

وراحوا يركزون على المنطق وعلى قواعد أثبت وأعمق من تلك التي عرضها الفلاسفة السابقون. وخطا النقد خطوة كبيرة مع كانط، ولا سيما في كتابيه «نقد العقل المحض» Critique de la Raison Pure و«نقد العقل التجريبي» Critique de la Raison Pratique. ففي الأول يحاول «تبيان الأسئلة التي ينسى للعقل بصفته فعلاً للفكر أن يجيب عنها، وتلك التي ليس في مقدوره الإجابة عنها»[٢٤]. فيحاول بذلك «إمعان النظر في فعالية هذا العقل وتأثيره»[٢٥]. وفي الكتاب الثاني، يجهد كانط «من أجل تقديم البرهان على وجود معايير أخلاقية على الصعيد القَبْلِيّ ـ أي في مرحلة سابقة لكل تجربة وان مفعول هذه المعايير يسري على جميع البشر بالتساوي»[٢٦]. هنا ارتبط النقد الفلسفي بالمطلق.

ومع هيغل الذي تغذى من فلسفتي فيخته وشلنغ، وصل علم المنطق الى ذروته. فالفلسفة بالنسبة إليه نظر في جميع العناصر التي تشكل الشعب وفكره وتقاليده وسياسته وأنظمته... الخ... «وهي تلك الزهرة العظيمة، ومفهوم التكوّن كله، والوعي والجوهر الروحي للشرط بكامله، وروح العصر الكائن كروح يعقل ذاته»[٢٧]. وهي تسكن في «ملكوت الحقيقة» وتؤسسه فنشارك فيه عندما نقطفها»[٢٨]. وتكون أولى

(٢٤) أوفي شولتز، كانط، تعريب د. أسعد رزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٥، ص ١٢٤، وقارن: ول ديورانت، قصة الفلسفة، ص ٣٣٣، وقارن:

Jean Lacroix, Kant et le Kantisme, Que sais-je, Presse Universitaire de France, 1977, p.25.

(٢٥) أوفي شولتز، كانط، ص ١٢٢.

(٢٦) Jean Lacroix, Kant et le Kantisme, p.41 et après وقارن المرجع السابق، ص ١٥٣.

(٢٧) Hegel, Leçons sur l'Histoire de la Philosophie, Gallimard idées, nrf, 1970, Tome I, p.55.

(٢٨) Hegel, Morceaux Choisis, Gallimard idées, nrf, 1969, Tome I, p.9.

شروط الفلسفة شجاعة الحقيقة، والإيمان بقوة الروح[٢٩]، وهي، إلى جانب ذلك، حاجة روحية تحاول أبداً إرضاء الفكر[٣٠]. واعتبر هذا الفيلسوف أن حركة الروح التي تعتبر تطور المفهوم المباشر هي الطريقة المطلقة للمعرفة، وفي الوقت نفسه روح المحتوى بعينه[٣١]. والجدل عند هيغل يعتمد على عوامل ثلاثة: النفي والإيجاب والمركب الموضوعي الذي يعلو عليهما ويشملهما معاً (الأطروحة ـ ونقيض الأطروحة ـ والمركّب التوفيقي). وطُبق هذا على مبدأ الروح في ـ نفسها، أي امكانية الوجود، ثم الروح التي تخرج من الامكانية، ثم الروح التي تكتفي بذاتها، أو الروح في ـ ذاتها ولذاتها. وطُبّقت هذه النظرية على حركة تاريخ الفلسفة في كتابه «دروس في تاريخ الفلسفة» Leçons sur l'histoire de la philosophie، ثم على قضية الكسب الحقوقي للذات في كتابيه «القانون الطبيعي» Le Droit Naturel، و «مبادىء فلسفة القانون» Principes de la Philosophie du Droit، كاشفاً في كتابه الأكبر «فينومينولوجيا الروح» La Phénoménologie de l'Esprit عن نظرية المطلق. والفكرة المطلقة، بالنسبة إلى هيغل، «تمثل... تماثل الفكرة العملية والفكرة النظرية، بحيث ان كل واحدة منهما لا تزال أحادية الجانب ـ لأنها شيء فوقي نبحث عنه، وهدف لم نصل إليه بعد»[٣٢]. وحددت الفلسفة المثالية التي أرسى هيغل دعائمها الكنيسة على محاربته، فقد ذكر أن الله ليس هو الذي في السماء، بل هو، على هذه الأرض[٣٣]. وتعليل هذا ما رواه هيغل لبعضهم في إحدى رسائله إذ قال: «إن عصراً جديداً ابتدأ في العالم... يبدو أنّ روح العالم قد نجح في أن يعرف نفسه أخيراً كروح مطلق... لقد توقف وعي الذات المتناهي عن أن يكون متناهياً فحسب، وهكذا اكتسب وعي الذات المطلق الحقيقة التي كانت تنقصه حتى ذلك الوقت». والمقصود هنا أن الروح المطلق قد وعى نفسه وتحقق في عقل هيغل[٣٤].

٣ ـ تحطيم الفلسفة المثالية/ فلسفة الحداثة:

بعد هذا تغيرت معطيات العصر، وراحت التقنية وصورة المجتمع التصنيعي تلقيان

(٢٩) Ibid, p.10.
(٣٠) Ibid, p.13.
(٣١) Ibid, Tome II, p.104.
(٣٢) Hegel, Science de la Logique, Logique de Hegel, Aubien, Paris, 1976, Tome IV, p.549.
(٣٣) وينيه سرّو وجاك هوندن، هيغل، تعريب جوزيف سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤، ص ٧٩.
(٣٤) الموضع نفسه.

بذورهما تحت التراب مع الثورة الصناعية الأوروبية، وتغيرت الرؤيا الفلسفية الأوروبية مع شوبنهاور وسورين كيركيغارد وفريدريك نيتشه وكارل ماركس.

بعد سلسلة من الحروب، «كانت أوروبة كلها خراباً منهوكة القوى، وقضت الحرب على ملايين الرجال الأشداء، وتركت الملايين من هكتارات الأراضي مهملة، وكان على الحياة أن تبدأ من جديد من أول المرحلة، تدريجياً وبتضحية مفرونة بالألم لاسترداد اقتصاديات البلاد التي استنزفتها الحرب»[٣٥].

في هذا المناخ عاش شوبنهاور. وانتمى حقاً إلى الرؤيا الرومنطيقية. وكان فيلسوفاً وموسيقياً مشهوراً. وهو أول الفلاسفة المتشائمين. وقد ربط تشاؤمه «بنظرية الإرادة، فالإرادة تحمل بذور التشاؤم، لأنها في الحقيقة أصل الشر في العالم. فالصيرورة الأبدية، والصراع الذي لا ينتهي، والرغبة التي لا تهدأ، هي صفات تميز الطبيعة الباطنية للإرادة، وهي بالتالي مصدر الألم والمعاناة في العالم»[٣٦]. وبناءً على نظريته الفلسفية، فإن «ركيزة الوجود إرادة عمياء» لا تفتأ تدفع بلا سبب ولا هدف، الكائنات نحو الوجود والعمل والألم. والفيلسوف، بكشفه القناع عن هذه الإرادة الغامضة، يجعلها غير مضرة، كما يستدعي الساحر الأرواح الشيطانية كي يعود فيطردها»[٣٧]، وبالتالي، فإن الوجود «يتصف بالعبث. وعبثية الوجود تعبّر عن نفسها في كل أسلوب توجد على نحوه الأشياء»[٣٨]. وانتهى الأمر بفكر شوبنهاور المتشائم إلى القول بالانتحار كحل وحيد للخلاص[٣٩] ـ وهذا موقف من نسغ الحركة الرومنسية. ومع هذه الحركة بدأت الكلاسيكية تتقهقر، وبدأت النزعة الجماعية والجَمْعية تتفتت وتنسحق أمام نهوض فلسفي للفرد في المجتمع والكون، وشاع في نفوس الناس تلك الفترة قرف من مذهب هيغل[٤٠].

ثم جاء سورين كيركيغارد (مؤسس الفلسفة الوجودية وغارس بذورها الأولى)، فوضع نصب عينيه تحطيم فلسفة هيغل، وسخر منه بحدّة، كما قاد حملة عنيفة على الكنيسة وممارساتها في أواخر حياته[٤١]، وذلك من أجل «القانون الإنساني» كما يقول

(٣٥) ول ديورانت، قصة الفلسفة، ص ٣٨٥.
(٣٦) سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير، ط ١، ١٩٨٣، ص ٦٥.
(٣٧) بيير دوكاسيه، تاريخ الفلسفات الكبرى، ص ١٥٣ ـ ١٥٤.
(٣٨) سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، ص ٦٧.
(٣٩) بيير دوكاسيه، تاريخ الفلسفات الكبرى، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.
(٤٠) المرجع نفسه، ص ١٥٥.
(٤١) Plusieurs Auteurs, Kierkegaard Vivant, Gallimard Idées, nrf, 1966, p.86.

هو، «ولأنه أحس بأن يد الله تحزه»[٤٢]. وقامت فلسفته على اعتبار الإنسان قد «سقط»، منذ آدم، من فردوسه، عندما أفقده الوعيُ براءتَه العدنيَّة (فالبراءة ـ كما يحدها كيركيغارد ـ هي الجهل)[٤٣]، لأنه إرتكب «الخطيئة الأصلية» فآدم يمثل الانسان الأول، وآدم، في آن، هو نفسُهُ والنوعُ البشري»[٤٤]، و«الخطيئة الأصلية» هي العلم وتذوق ثمرته[٤٥]. من هنا عالج هذا المفكر مفهوم القلق Angoisse، واعتبر أن «حقيقة النفس تظهر نفسها أبداً كصورة تجرّب إمكاناتها، إلا أنها تتلاشى عندما تريد الوصول إليها، وهي شذرة Rien لا يمكن إلا أن تقلقنا»[٤٦]. ونجد في مؤلفه «مبحث في القلق» Traité de l'Angoisse، وكذلك في «شذرات فلسفية» Riens Philosophiques نواة الفلسفة الوجودية. وفي هذا المؤلف الأخير، يحاول أن يبحث في امكانية تعلُّم المعرفة، بحيث يستهله بطرح السؤال التالي: «إلى أي حدّ يمكن للحقيقة أن تُلقَّن؟»[٤٧].

ويصل أخيراً في المؤلف المذكور إلى «وعي الخطيئة»، وإلى «قرار جديد: اللحظة»، وإلى إله جديد: الله في الزمن»[٤٨]. لقد توصل هذا الفيلسوف إلى إعطاء المفهوم المسيحي بعداً وجودياً ينغرز في الذاتية[٤٩]، وإلى إعلان انتهاء عصر الفلسفات المثالية.

ثم يأتي فريدريك نيتشه ليهزأ من مثالية الفلاسفة، ومن قانون اللاهوت المطلق، ومن مبدأي الخير والشر والقيم الإنسانية المألوفة بعامة، فيعتبر نفسه «اكتشف شيئاً فشيئاً أن كل فلسفة، حتى الآن، كانت اعتراف صاحبها... وملذكراته»[٥٠]. ويشن هجوماً رهيباً على كانط و«ما ـ قبلياته» a-prioris بصورة خاصة، فيقول مثلاً: «إن المواءاة المتصلبة الفاضلة (يقصد أنها تدّعي الفضيلة) التي يحدثنا بها كانط العزيز إلى

(٤٢) Ibid, p.85.
(٤٣) Søren Kierkegaard, Le Concept de l'Angoisse, p.43 et 45.
(٤٤) Ibid, p.33.
(٤٥) Ibid, p.44.
(٤٦) Ibid, p.46.
(٤٧) Søren Kierkegaard, Riens Philosophiques, Trad, Knud Ferlov et J. Gateau, Gallimard idées, nrf, 1969, p.49.
(٤٨) Ibid, p.185.
(٤٩) Emmanuel Mounier, Introduction aux Existantialismes, Gallimard idées, nrf, 1973, p.25.
(٥٠) Nietzsche, Par-delà la Bien et Mal, 10/18, Union générale d'éditions. Paris, 1975, p.33.

شُعُب ديالكتيكيته المعذِّبة لكي يوصلنا، أو يحثنا على قبول أمره النوعي، لَمْشهَدٌ يدفعنا إلى الابتسام ـ نحن الحسّاسين الذين نشعر بلذّة خبية في الفساد باستمرار إلى حيث الأخلاقيين الأغبراء الوضيع...»[٥١]. لقد وضع نيتشه أسس الكيان الأوروبي الفاوستي، وابتدأ بتحطيم الله، وهاجم هجوماً عظيماً، كما هاجم مبدأ الإيمان به أيضاً[٥٢]، وأعلن ايمانه بالإنسان الخارق Surhomme، بـ«الفرد السيد، الفرد الذي لا يشبه إلّا ذاته، الفرد المتحرر من أخلاقية التقاليد والعادات، الفرد المستقل والسوبر ـ أخلاقي. باختصار، الإنسان ذو الإرادة الخاصة المستقلة الدؤوب. الإنسان الذي يستطيع أن يقطع عهداً ـ ذاك الذي يمتلك في ذاته وعياً فخوراً مصوراً بما وصل إليه أخيراً بعد لأي، بما تجسّد في ذاته واندمج بها، وعياً حقيقياً بالحرية والقوة، وشعوراً، في النهاية بأنه وصل إلى اكتمال الإنسان فيه»[٥٣]. ويجسّد هذا الإنسان الكامل في كتابه «هكذا تكلم زرادشت» Ainsi Parlait Zarathoustra، معلناً أن الإنسان «حبل منصوب بين الحيوان والإنسان المتفوق»[٥٤]، وأنه ـ على لسان زرادشت ـ «مُشيء بالصاعقة... وما الصاعقة...: إلا الإنسان المتفوق»[٥٥].

ومبدأ نيتشه الذي اعتمد على فلسفة القوة يؤسس عالماً خالياً من الله، ومن كل قوة مفارقة، من خارج العالم. فمؤلفاته «ضد ـ المسيح» Antichrist و«هكذا تكلم زرادشت» و«ما وراء الخير والشر» Par-Delà le Bien et le Mal، تحطم مفهوم القيم إلى ما يتخطاها، ولا سيما في الكتاب الأخير، منهجاً أخلاقاً فاوستية غربية، تقوم على اكتشاف الذات أقصى ما يمكن أن تحققه ـ ويتلاءم هذا مع العصر التكنولوجي الذي تهدف روحه إلى اثبات أن الإنسان كل شيء في العالم. وقد أدت هذه النظرية التي تجلت حقاً بالروح الغربية الى تحويل الإنسان أخيراً إلى عبد لمخلوقه الآلي، وفي إبعاده عن روحانيته ليصير آلة، الأمر الذي جعل شعراء عظاماً كاليوت وسبتويل ينعون عليه مصيره بين الحربين العالميتين الأولى (اليوت) والثانية (سبتويل).

(٥١) Ibid, p.32.
(٥٢) راجع: فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، تعريب حسن قبيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨١، القسم ١٤ من البحث الأول، من ص ١٤١ حتى ١٤٤.
(٥٣) المصدر نفسه، ص ٥٥.
(٥٤) فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ص ٣٥ وكذلك: Nietzsche, Ainsi Parlait Zarathoustra, p.10.
(٥٥) المصدر السابق، ص ٣٧ و Ibid, p.12-13.

وجاء مين دي بيران لكي يعبّر، هو أيضاً، عن تمرّد الفيلسوف المستمر، فقارن بين الميتافيزيقي وسيزيف الإنسانِ الذي كان عليه أن يعيد درس تناقضات الفكر التاريخية، صابراً، مجدّداً، مشقة جديدة[٥٦]. واعتبر أن الإنسان يحتاج إلى دعم من خارج ذاته، وأن الله سيكون دعمنا[٥٧]. وناقش بجدية مشكلة الوعي، فقال إن «الوجود معناه الشعور بالوجود، معناه التفكير، وهذه كلها مرادفات»[٥٨]. انه «فيلسوف الوعي» الذي آمن بأن جميع الحسنات في الإنسان ليس مصدرها منه، بل مما هو أعلى[٥٩]. وقد حطم نيتشه هذا النوع من الفلسفات كما رأينا.

مع أوغست كونت تطوّب مفهوم العلم التجريبي في الفلسفة. لقد انطلق هذا الفيلسوف من الشك والموضوعية، تاركاً الذاتية على جدّة. ورأى أننا نتعرف إلى الفكر من خلال منجزاته ـ وهي العلوم[٦٠]. والفكر هو الوسيلة التي تسمح لنا بوضع بيان بهيأة العلوم وفلسفتها التي هي الموضوع الوضعي الوحيد المفيد. من هنا، آمن أوغست كونت بما هو نسبي وأهمل ما هو مطلق[٦١]. وكان هدف دروس الفلسفة الإيجابية تعليمٌ «أن هناك قانوناً للتقدم العقلي وأن هذا القانون هو أول قانون للعلم الاجتماعي، وأن باستطاعته أن ينشىء صلة متينة بين التسطور العلمي والتطور الاجتماعي. وسهلت له هذه الفكرة الأم أن يتخيّل تنظيم العالم السياسي من جديد على أيدي العلماء»[٦٢].

في خلال ذلك برز تيار فلسفة «النشوء والارتقاء» الذي مثله خير تمثيل تشارلز داروين. وكان لامارك قبله قد خاض أبحاثاً مهمة في هذا المجال، وقال «بوراثية» الخصائص المكتسبة «بتأثير الوسط الطبيعي ومن أجل الوظائف التي تقوم بها. وهذا كاف بنظر لامارك لتفسير تشكّل الأنواع»[٦٣]. كما اعتبر أن «النرولوجية تشكل مذهب النشوء والارتقاء»[٦٤]. أما داروين فقد درس خصائص المخلوقات البيولوجية، وعيّن

(٥٦) اندره روبينه، الفلسفة الفرنسية، ص ٩٢.
(٥٧) Jean Wahl, Tableau de la Philosophie Fran. p.80.
(٥٨) اندره روبينه، الفلسفة الفرنسية، ص ٩٢.
(٥٩) Jean Wahl, Tableau de la Philosophie Fran. p.81.
(٦٠) اندره روبينه، الفلسفة الفرنسية، ص ٩٥.
(٦١) الموضع نفسه.
(٦٢) بيير دوكاسيه، تاريخ الفلسفات الكبرى، ص ١٦٣ ـ ١٦٤.
(٦٣) اندريه كريسّون، داروين، تعريب سلمى زياده، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مجهول التاريخ، ص ٣٣.
(٦٤) المرجع نفسه، ص ٢٤.

امكانات التحول ـ وهو على نوعين عنده:

١ ـ «التحول بالايلاف»: ويقوم على مستويين: مباشر «بأن يقع تأثيرها على النظام العضوي برمته أو على بعض أجزائه دون بعض. وغير مباشر، بتأثيرهما في النظام التناسلي»[٦٥].

١ ـ «التحول بالطبيعة»: وهو تطور الشواذ في الجنس طبيعياً شيئاً فشيئاً عن طريق «استمرار التناسل في حالتها الطبيعية»[٦٦].

وقد أوصلته أبحاثه إلى اعتبار «أن الإنسان «ليس مملكة ضمن مملكة» بل حيوان سمحت له مميزات بنيته وحياته الاجتماعية بملكة الأعمال الفكرية والأحاسيس الأخلاقية والأعمال الفنية العليا. وقد حاول إثبات ذلك، فرأى أن هناك قرابة أكيدة بين عالم اليوم وبين القرود الإنسانية الشكل: «إن البدائيين يشكلون صلة الوصل بين «إنسان المعرفة» Homo-Sapiens الذي نعرفه وبين أجداده الأشبه بالقرود»[٦٧]. في هذا المنظور العلمي ينتفي عمل الخالق في خلق الإنسان، ويصبح الفضل كل الفضل للطبيعة.

ثم شاعت فلسفة برغسون لتضرب الفلسفات التي ترسخت في نهاية القرن التاسع عشر، من تحليل المركبات بحسب عناصرها الأولى، إلى أفكار العناية الإلهية وخلود النفس وما شابه. فاعتبر أنّ فهمنا يقدّم لنا «عالماً ردّه إدراكه الحسيّ وتأمُّلنا إلى أجزاء جامدة لا تشبه الحقيقة، كما لا تشبه صور شريطنا السينمائي حركات الممثلين الذين التقطت آلة التصوير إشاراتهم وجمّدتها»[٦٨]. فإن «الأدلة الرمزية التي نرسمها في المكان هي التي تتيح لنا أن نكوّن فكرة واضحة عن الأشياء»[٦٩]. فما يبدو لنا كأشياء ثابتة ليس، بفعل الكليات التي تحجبه، إلا محض تحوُّل وصيرورة، وتغيُّر متواصل[٧٠]. ولا يمكن أن نصل إلى المطلق الذي تنجه إليه العقول باستمرار الا بوساطة الحدس ـ وهو

(٦٥) تشارلز داروين، أصل الأنواع، تعريب اسماعيل مظهر، مكتبة النهضة ـ بيروت، بغداد، ١٩٧١، ص ١٢٤.
(٦٦) المصدر نفسه، ص ١٦٨.
(٦٧) اندره كريسّون، داروين، ص ٤٠.
(٦٨) اندره كريسّون، برغسون، تعريب نبيه صقر، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٦٢، ص ٢٨ ـ ٢٩.
(٦٩) المرجع نفسه، ص ٣١.
(٧٠) الموضع نفسه.

«يشبه... الاختبار الباطني الذي يستطيع به العقل... أن يتخطى النسبي ويبلغ المطلق بوصفه إرادة»[٧١]. وعلى الحدس أن يتخلص من كل تحليل يرد المركبات إلى عناصرها الأولى، ومن كل فعل إحصائي ليبلغ المطلق[٧٢]. وتسمح لنا هذه النظرية باعتبار أنفسنا استمراراً نوعياً محضاً، فلا شيء كائن، بل يتكوّن من غير أن تكون له علاقة عددية[٧٣]. وهذا الأمر يظهر المبدأ الأساسي في فلسفة برغسون: «الاندفاع الحيوي» الذي يعتبر «مبدأ حياة الكون بأجمعه»[٧٤]. وعنه يصدر مفهوم التطور.

الوجود بالنسبة إلى برغسون إذاً، «ادراك حسي» و... «واقع... يقع في حيز بشري أي في مكان وزمان»[٧٥]. والديمومة هي ديمومة التحول ـ هي التحول كمبدأ ثابت لا يتغير. وتصل صوفية هذا الفيلسوف أخيراً في أخلاقياته إلى اعتناق فلسفة الديمقراطية التي ترتكز على حب الله[٧٦].

مع كارل ماركس وفريدريك انجلز ترسخ مبدأ المادية الذي اعتمدت عليه العقائد اليسارية (الاشتراكية والشيوعية). منذ تحوّل جدل هيغل الذي كان جدلاً روحياً في نسغه، إلى جدل مادي؛ فالتطور لا يكون في المكان وخارج الزمن، لأن «الزمن هو الشرط الأساسي لكل تطور»[٧٧]. لقد صار النظام المادي هو الأساس، ونُظِرَ إلى العالم على أنه، بطبيعته، مادي[٧٨]. وكانت مهمة ماركس وانجلز «توفيق علم المجتمع، أي مجموع العلوم المسماة بالعلوم التاريخية والفلسفية، مع الأساس المادي وإعادة بنائه على هذا الأساس»[٧٩]. فجدلية هيغل التي تقوم على الفكر أمر خطأ بنظر انجلز، و«هذا التحريف الفكري هو ما كان يجب القضاء عليه. وعندما عدنا إلى وجهة نظر المادية، رأينا من جديد في المفاهيم الإنسانية، انعكاسات الأشياء الواقعية بدلاً من أن نرى في الأشياء المادية انعكاسات هذه الدرجات أو تلك للفكرة المطلقة»[٨٠].

(٧١) المرجع نفسه، ص ٣٣.
(٧٢) المرجع نفسه، ص ٣٤.
(٧٣) المرجع نفسه، ص ٣٦ وقارن: Jean Wahl, Tableau de la Philosophie Fran. p.177.
(٧٤) المرجع السابق نفسه، ص ٣٨.
(٧٥) كمال الحاج، بين الجوهر والوجود، ص ٧٢.
(٧٦) Jean Wahl, Tableau de la Philosophie Fran. p.133.
(٧٧) ماركس ـ انجلز، مختارات، دار التقدم (موسكو)، مجهول الطبعة والتاريخ، ٤/٢٨.
(٧٨) محمد باقر الصدر، فلسفتنا، دار التعارف للمطبوعات، ١٣٧٩ هـ، مجهول الطبعة، ص ٢٠١.
(٧٩) ماركس ـ انجلز، مختارات، ٤/٣٠.
(٨٠) المصدر نفسه، ٤/٤٧.

والمادة عماد مفهوم ماركس، كما ذكرنا. انها الحقيقة الوحيدة في الكون، وهي التي تتفاعل جدلياً، لكي تندفع باستمرار نحو الأمام، بحيث يتحرك التاريخ (الذي يصير هنا تاريخاً مادياً) بالتفاعل الدائم بين الشيء ونقيضه. ويقوم الوعي الاجتماعي عند الإنسان على وعي نظام المجتمع الاقتصادي، حتى في المجالات السياسية. من هنا وضع ماركس كتابه «رأس المال» لشرح أسس العمل والانتاج ومفاهيمهما، مركزاً بصورة أساسية على مفهوم «القيمة الزائدة». والخطأ الأكبر في المفاهيم المادية السابقة، بنظر ماركس، هو انها تطرقت إلى الشيء بشكل موضوع أو تأمل، لا كنشاط إنساني حسي أو كتجربة[٨١]. والحركة الدائمة في المجتمع الإنساني هي حركة ثورية ـ حركة صراع بين نظامين هما رأسان فيه: الرأسمالية والاشتراكية، وبالتالي صراع بين طبقتيه: البورجوازية والبروليتاريا. فقد جاء في البيان الشيوعي: «إن تاريخ كل مجتمع الى يومنا هذا لم يكن سوى تاريخ نضال بين الطبقات»[٨٢]. وذكر البيان أيضاً أن ما «يميز عصرنا الحاضر، عصر البورجوازية هو أنه جعل التناحر الطبقي أكثر بساطة: فإن المجتمع آخذ في الانقسام أكثر فأكثر إلى معسكرين فسيحين متعارضين، إلى طبقتين كبيرتين، العداء بينهما مباشر ـ هما البورجوازية والبروليتاريا»[٨٣]. ويجد ماركس، في دراسته الحضارة وأطوارها، انها «تلك الدرجة من تطور المجتمع التي يبلغ فيها تقسيم العمل، والتبادل الناجم عنه بين الأفراد، والانتاج الصناعي الذي يجمع هاتين الظاهرتين، الازدهار التام، وتؤدي هذه العوامل الثلاثة الى انقلاب في عموم المجتمع السابق»[٨٤].

هكذا تُلغى سيادة العقل، لأنها «سيادة البورجوازية المصوّرة بصورة المثال الأعلى»[٨٥]. وتنتفي الروح من العالم. فانجلز يروي أن العلاقة بين الفكر والكائن كانت أولى مسائل الفلسفة في كل العصور. واعتبر الجميع أن الإنسان مركب من بدن ونفس (روح) تبارحه عند الممات. هنا بالتحديد ينشأ الدين. وليست الحاجة الدينية إلى تعزية هي التي أدت في كل مكان إلى الوهم المضجر بخلود الشخص، بل أدى إليه واقع بسيط هو أن الناس، إذا اعترفوا بوجود النفس، لم يعرفوا كيف يفسرون

(٨١) المصدر نفسه، ١/٣٧.
(٨٢) المصدر نفسه، ١/٣٩.
(٨٣) المصدر نفسه، ١/٥٠.
(٨٤) المصدر نفسه، ٣/٤١٢.
(٨٥) المصدر نفسه، ٣/٧٩.

لأنفسهم، بحكم ضيق الفكر العام، إلى أين تذهب هذه النفس بعد موت الجسد»[٨٦].

وظهرت فلسفة علم النفس، وبلغت ذروتها مع سيغموند فرويد، الذي قسم الذات الإنسانية إلى ثلاث طبقات: الذات الدنيا، والذات العليا والأنا. والذاتان الأوليان تتعلقان باللاوعي (الأولى بالمحرَّمات المكبوتة، والثانية بالموانع الدينية والاجتماعية)، في حين أن الأنا تمثل الوعي، وتقع في الوسط بينهما. لقد زُفّت أعمال الذات ههنا إلى انعكاسات اجتماعية خارجية فيها، تدخل في صلب تكوين الشخصية.

على أن ما قدّمته الفلسفة المادية من إلغاء الروح، والاكتفاء بالجسد وبما هو مادي، قد مهّد للفلاسفة الوجوديين بناء فلسفة جديدة، موحشة للغاية، وعلى شيء كبير من اليأس والقنوط.

٤ ـ الفلسفة الوجودية/ استكمال الحداثة الفلسفية:

«تهدف الوجودية إلى حملنا من جديد على الاحتكاك بالوجود الحقيقي، الوجود كما يجب أن يعيشه كل فرد. كما تهدف إلى حملنا أيضاً على الاحتكاك، كلاً على حدة، بالغصة المخبأة أو المعترف بها، غصة الإهمال والموت وزوال الزمن»[٨٧].

والوجودية، بشكل عام، هي «أسلوب أو طريقة في التفلسف قد تؤدي بمن يستخدمها إلى مجموعة من الآراء التي تختلف فيما بينها أشد ما يكون الاختلاف، حول العالم وحياة الإنسان فيه»[٨٨]. ونسقها هو آخر عبثيات هذا القرن[٨٩]. أما أكبر رجالها فهم ثلاثة: سورين كيركيغارد، ومارتن هيدغر، وجان بول سارتر.

إن هدف الفلسفة بالنسبة الى هيدغر هو «ابتداء الحضارة العالمية بمقدار ما تجيب، بوساطة تطور العلم، عن سيرورة الفلسفة نفسها»[٩٠]. وهو يرى أن الجوانب الجوهرية

(٨٦) المصدر نفسه، ٤/ ٢١.
(٨٧) بيير دوكاسيه، تاريخ الفلسفات الكبرى، ص ١٩٥.
(٨٨) جون ماكوري، الوجودية، تعريب د. امام عبد الفتاح إمام، مراجعة: د. فؤاد زكريا، عالم المعرفة، تشرين الأول ١٩٨٢، ص ١١ ـ ١٢.
(٨٩) Emmanuel Mounier, Introduction aux Existantialismes, p.7.
(٩٠) Plusieurs Auteurs, Kierkegaard Vivant, p.168.

للإنسان هي: «الوقائعية: الوجود ـ دائماً ـ من قبل ـ في العالم، الانوجادية: الوجود دائماً قدام النفس في علاقة جوهرية مع امكانياتها الخاصة، الخسران: التفكك بسبب المطالب الملحّة للأحوال اليومية والمصالح اليومية والرفاق اليوميين»[٩١]. ويركز هيدغر على مواضيع وجودية بحت، أهمها: القلق والضمير والمصير والموت. أما القلق، فهو «قلق على الحياة ككل... لأن الحياة في كليتها هي الحياة التي تواجه الموت»[٩٢]. والإنسان نفسه، «في كليته وفي وجوده هو وجود ـ نحو الموت»[٩٣]. وأما الضمير، فهو «النسيج الأكمل الذي يعبّر عنه في القلق ومن خلاله»[٩٤]، وأما المصير، فهو ارتضاع الحاضر من نسيانه إلى حاضر أصيل يكون هو مصيرياً[٩٥]، ويرتبط بمفهوم القرار. ويطرح لنا كتاب «الوجود والزمن» L'Etre et le Temps، نوعاً من «رؤية الإرادة المتوحدة المساقة بالقلق لتواجه في المستقبل قرارها، وتواجه في الماضي إثمها أو ذنبها، ومع هذا تحقق في هذا الرعب المزدوج حريتها الحقة»[٩٦].

ويرى هيدغر أن الوجود البشري هو «وجود ـ نحو ـ الموت». فيمكن لـ «المرء أن يقول إنه أكثر الممكنات كلها يقيناً، إنني في الحالة المزاجية للقلق أكون على وعي بأنني أعيش في مواجهة نهاية، فالوجود البشري، وهو وجودي، محفوف بالمخاطر، ويمكن في أية لحظة أن يختفي في العدم»[٩٧].

لقد آمن هذا الفيلسوف ـ كغيره من الوجوديين ـ بالفلسفة الظاهرية؛ فـ «كان واضحاً تماماً في رفضه للفكرة التي تقول إنه يمكن أن يكون هناك خلف الظواهر «شيء في ذاته» لا يمكن الوصول إليه على الإطلاق. فكل ما نستطيع أن نعرفه هو الظواهر على نحو ما تظهر في ذاتها»[٩٨].

وتأتي كتابات ألبير كامو (إذا صح اعتباره فيلسوفاً، وهذا ما نميل إليه لأن له منهجاً في التفكير ومبدأ حاول تطبيقه في رواياته ومسرحياته) لتركز على قضية الحرية المطلقة،

(٩١) مارجوري جرين، هيدغر، تعريب: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣، ص ٢٥.
(٩٢) المرجع نفسه، ص ٣٠.
(٩٣) المرجع نفسه، ص ٣١.
(٩٤) المرجع نفسه، ص ٣٢.
(٩٥) المرجع نفسه، ص ٣٩.
(٩٦) المرجع نفسه، ص ٤٣.
(٩٧) جون ماكوري، الوجودية، ص ٢٨٣.
(٩٨) المرجع نفسه، ص ٢٧.

في كتابه «أسطورة سيزيف» Le Mythe de Sysiphe. ويبحث هذا المفكر في قضية الانتحار، معتبراً أن من ينتحر يعتبر الحياة كثيرة عليه، أو لا يفهمها[٩٩]. على أن السبب الاعمق للانتحار هو الشعور باللاجدوى، بنوع من الضجر ناتج عن اليقظة ـ يقظة المعرفة[١٠٠]. وهنا على وجه التحديد يرتبط كل شيء بمفهوم اللاجدوى Absurde، فتكون في وجود الإنسان والعالم معاً، وهي الرابطة التي تجمع بينهما[١٠١].

وينكر كامو الأمل الذي يعطيه الدين إنكاراً تاماً، يقول: «ولكي أحصر نفسي بالفلسفات الوجودية، فإنني أجد أنهم كلهم، بلا استثناء، قد اقترحوا خلاصاً. فبالتعليل الغريب، مبتدئين باللاجدوى على خرائب العقل، وفي كون مغلق محصور بما هو بشري، نجدهم يؤلهون ما يسحقهم ويجدون سبباً للأمل في ما يفقرهم. وذلك الأمل المفروض هو ديني فيهم جميعاً»[١٠٢]. من هنا، فالموقف الوجودي هو، بالنسبة إلى كامو، «انتحار فلسفي».

لذلك، نجد كامو يكرس مفهومي «الحرية اللاامجدية» La Liberté Absurde، و«الإنسان اللاامجدي» l'Homme Absurde ـ وهو «من لا يفعل شيئاً بالنسبة إلى الأبدية، مع أنه لا ينفيها»[١٠٣]. ومثله «سيزيف»[١٠٤]. إلا أنه يجعل تعزيته الوحيدة فيه، وينظر إليه نظرة مغايرة عمن سبقه، فهو ملك مصيره، لا يتوقف لحظة عن بذل المجهود في ما يريد تحقيقه. فـ«الكون الذي يظل الآن بلا سيد، يلوح له غير عقيم، وغير تافه... والصراع نفسه نحو الأعالي يكفي ليملأ قلب الإنسان. وعلى المرء أن يتصور سيزيف سعيداً»[١٠٥].

مع سارتر، تظهر لنا ايديولوجية تناقض الايديولوجيا[١٠٦]. ويردّ هذا الفيلسوف كل شيء إلى الظاهرة. ويوضح هذا بقوله: «يمكننا إن نتبنى صراع الظاهر والجوهر.

(٩٩) البير كامو، أسطورة سيزيف، ص ١٤.
(١٠٠) المصدر نفسه، ص ٢١.
(١٠١) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(١٠٢) المصدر نفسه، ص ٤١.
(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٧٩.
(١٠٤) يقول: «لقد فهمت الآن أن سيزيف هو البطل اللاامجدي» (المصدر نفسه، ص ١٣٩).
(١٠٥) المصدر نفسه، ص ١٤٣.
(١٠٦) ادوار موروسيه، الفكر الفرنسي المعاصر، تعريب: د. عادل العوّا، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٧٨، ص ٣٩.

فالظاهر لا يخفي الجوهر، بل يظهره: إنه هو الجوهر»[١٠٧]. ثمة، إذاً، طرفان للفلسفة عند سارتر، هما أساساها: الوجود، وهو «ببساطة شرط كل كشف: إنه وجود ـ لأجل ـ الكشف، لا ليُكشَف عنه»[١٠٨]، والعدم، وهو «في أساس حكم السلب لأنه هو نفسه سلب»[١٠٩].

وكانت مسألة الفعل والحرية أهم ما دارت حوله فلسفة سارتر. فالفعل، بالنسبة إليه، هو «تكييف صورة العالم، وتأهيل الوسائل لأجل غاية»[١١٠]، والحرية أولى شروط العمل، وهي «غير قابلة للتحديد أو للتسمية»[١١١]، نصل إليها من خلال الفعل نفسه. والإنسان موجود «يتعلم حريته بأعماله»، وهو «شعور بالحرية»[١١٢]. ومفهوم الحرية نفسه أدى بسارتر إلى مفهوم الالتزام Engagement.

هكذا، يجد الإنسان نفسه في عزلة رهيبة ومقرفة، أشبه بعزلة حارس المحطة الذي وصفه سارتر في رواية «الغثيان» La Nausée[١١٣]، ويصبح الوجود نفسه أشبه بتلك الحصاة، التي يتسرّب منها «نوع من الغثيان في الأيدي»[١١٤].

٥ ـ من الوجودية إلى البنيوية / تحطيم الإنسان:

يعلن روجيه غارودي في كلامه على البنيوية: «ثمة عهد في الفلسفة على وشك أن تُطوى صفحته: إنه عهد الوجودية الذي دام ثلث قرن ونيّفاً»[١١٥]. فقد أثبتت الوجودية عجزها العلمي والنظري في آن، وراحت تعلن إفلاسها، فلقد ظهر تحفّظها في الوقوف بمواجهة العالم. لقد غالت في التوكيد على الفردية. فجيئة الوجودية «نجمت عن فشل فلسفات الوجود في تقديم أساس للعلوم الإنسانية. فالتعلل بالذات وحدها، دون سواها كان يعفي من طلب الموضوعية في العلاقات

(١٠٧) Sarte, l'Etre et le Néant, p.12. وقارن: الوجود والعدم، تعريب عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، ط ١، ١٩٦٦، ص ١٥.
(١٠٨) Ibid, p.105.
(١٠٩) Ibid, p.53.
(١١٠) Ibid, p.487.
(١١١) Ibid, p.492.
(١١٢) Ibid, p.493.
(١١٣) Sartre, la Nausée, éd. Folio Gallimard, 1974, p.24.
(١١٤) Ibid, p.24.
(١١٥) روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص ١٤.

الإنسانية»[١١٦]. وأصبح التاريخ، بالنسبة إليها، نسيج مشاريع حرة فقط[١١٧].

ما هي البنيوية إذاً؟ وما هي البنية؟

لقد أعلن العديدون أن «البنيوية ليست بأي حال من الأحوال «فلسفة»، وإنما هي مجرد «منهج» للبحث العلمي»[١١٨]. وأعلن بعضهم «أن البنيوية لا يمكن أن تشكل موضوعاً لعقيدة أو لفلسفة وإلاّ لأمكن تجاوزها بسرعة، بل تشكل بالضرورة طريقة مع كل ما تنطوي عليه هذه اللفظة من التقنية ومن الالتزامات، والشَرَف الفكري، ومن التطور في التقريبات المتتالية»[١١٩]. وهي، بالنسبة إلى جاكبسون وتيبانوف «نظام الأنظمة»[١٢٠]. أما بالنسبة إلى رولان بارت، فالبنيوية فاعلية، «إنها ليست مدرسة ولا فلسفة، بل نوع من النشاط البشري الحديث»[١٢١]. لكن روجيه غارودي، يحمّل مفهوم البنيوية بعداً فلسفياً، إذ يرى أن «مفهوم البنية، في أيامنا هذه، يحمل فلسفة تمثل، في طبيعتها الدوغمائية، نقطة الوصول إلى فلسفة موت الإنسان، إلى الفلسفة التي ليست لها ذات»[١٢٢]، وهذا أيضاً رأي الدكتور زكريا ابراهيم، إذ يقول: «وعلى حين أعلن نيتشه - في نهاية القرن الماضي - «موت الإله»، جاء فلاسفة البنيوية - في هذا العصر - لكي يعلنوا - «موت الإنسان»، أو لكي ينادوا - على أقل تقدير - بأن الموجود البشري هو الآن في النزاع الأخير»[١٢٣]. وليس بعيداً عن هذا الرأي رأي ميشيل فوكو: «لقد كان الإنسان صورة مجازية بين صيغتين للغة... الإنسان اختراع يبيّن لنا علم آثار فكرنا بيسر عهده وسهولته وحداثته، وربما وشكان نهايته... إن الإنسان سيختفي»[١٢٤].

أما البنية، فأمر مرتبط بالمذهب العام، بل أساسه. فهي كما يحددها جان بياجيه:

(١١٦) المصدر نفسه، ص ١٥.
(١١٧) المصدر نفسه، ص ١٤.
(١١٨) زكريا ابراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، نشر مكتبة مصر، ١٩٧٦، ص ٢٣.
(١١٩) جان بياجيه، البنيوية، تعريب عارف منيمنة وبشير اوبري، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٧١، ص ١١١.
(١٢٠) امينة غصن، مقال: بنيوية جاكبسون: دلالة اغسطين ونشية آشتاين، الفكر العربي المعاصر، العدد ١٨/١٩، شباط - آذار ١٩٨٢، ص ١٠٨.
(١٢١) هاشم صالح، البنيوية والخداثة، مواقف، العدد ٣٩، ص ١٠٤.
(١٢٢) روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص ١٣.
(١٢٣) مشكلة البنية، ص ٧، وقارن: ص ٢٦.
(١٢٤) روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص ٤٦.

«مجموعة تحويلات تحتوي على قانون كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، من غير أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية... ويجب أن يكون بإمكان هذه (أي البنية) أن تفسح المجال للتعقيد الاستنباطي»[١٢٥]. وعند غارودي هي «منظومة من علاقاتٍ وقواعدِ تركيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث تعيّن هذه العلاقات وهذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر»[١٢٦]. ويرى أدولفو باسكيز أن البنيوية «تقف... قبل كل شيء، عند العلاقات والصلات التي تجعل العناصر ممتلكة لقيمة أو لمعنى لا ينبعان من ذاتها بل من موقعها - كعناصر مترابطة ومتعلق بعضها ببعضها - ضمن كلية ما... فالأطروحة الأساسية للبنيوية... هي، إذاً، تلك القائلة بأن ما من حدث فعلي الا يفترض بنية ما. وإن علة وجوده - إن صح التعبير - بنيوية، فهي علة وجود عنصر مترابط ضمن مجموعة ثابتة أو ثابتة نسبياً، أي، غير خاضعة لتغير كيفي جذري»[١٢٧].

لقد كان لهذا المذهب رواده في العلوم الإنسانية، من ماركس إلى فرويد إلى دي سوسير - لكن هذا وضع مبادىء علم الكلام واللغة، في حين أن ماركس طبق مفهوم البنية في نقده الاقتصاد والمجتمع. وتثالث الدراسات بعد أن أقام دي سوسير تعارضاً جذرياً بين مفهومي التزامن والتفارق[١٢٨]، (أو التعاقب)، وراح المفكرون يميلون شيئاً فشيئاً إلى خلع مفهوم البنيوية على كل شيء، فقد أعلن كلود ليفي شتراوس «ان علوم الإنسان ستكون بنيوية أوّ لا تكون»[١٢٩]، وحاول تأسيس انتروبولوجيا بنيوية، وانتقل بالنموذج الألسني من نظرية في اللغة إلى نظرية في القرابة، وأخرى في العقل، ثم في الأسطورة، وأخيراً في المجتمعات بعامة[١٣٠].

مع البنيويين تغير الكوجيتو من جديد، ومال إلى مَفْصَلَةِ الفكر حول البنية التي يعتبرها فوكو «فكراً لا يُعْقَل بالفكر»[١٣١]. فبعد أن مالت كفة الميزان مع نيتشه

(١٢٥) البنيوية، ص ٨، وقارن: زكريا ابراهيم، مشكلة البنية، ص ٣٣.
(١٢٦) البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص ١٧.
(١٢٧) باسكيز البنيوية والتاريخ، تعريب: مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط ١، ١٩٨١، ص ١٤.
(١٢٨) قارن: المرجع السابق، ص ١٥ - ١٦ وكذلك: روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص ١٨.
(١٢٩) ادوار مورويسر، الفكر الفرنسي المعاصر، ص ١٣٩.
(١٣٠) روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الانسان، ص ٢٣.
(١٣١) المرجع نفسه، ص ٤٥.

أصابتهم الدهشة لما رأوا من مكتشفات حديثة لم يألفوها من قبل. وكان دخول الفرنسيين مصر فاتحة عهد احتكاك بين الشرق والغرب، إذ كثرت البعثات إلى فرنسة بصورة خاصة لنهل العلم ـ ولا سيما مع محمد علي باشا ـ .

وتوالى الزحف الغربي على الشرق، فاحتلت فرنسة الجزائر عام ١٨٣٠، ثم تونس عام ١٨٨١، فالمغرب عام ١٩١٢، واحتل البريطانيون عدن عام ١٨٣٩، ومصر عام ١٨٨٢، واحتل الفاشيون الايطاليون ليبية عام ١٩١١. وكانت هذه الاستعمارات مضرة للغاية بالدول المستعمَرة، ذلك لأن حركات استبدال سكانية أخذت تتم في تلك المناطق على أيدي المستعمرين، بالاضافة إلى سلب الأراضي بشتى الأعذار[٢].

ب ـ الاستعمار بعد الحرب العالمية الأولى:

بعد الحرب العالمية الأولى اقتسم الحلفاء الشرق الأوسط وشمال أفريقية، وكانت حصة فرنسة لبنان وسورية وبعض الأناضول، وحصة الاناضول العراق وفلسطين، إلى جانب بقائها في مصر. وحافظ كل منها على مناطق نفوذه خارج الشرق الأوسط. ولكن الاستعمار هذه المرة كان له اسم آخر: الانتداب. هنا كان بامكان الامبريالية أن تتسرب إلى الأجهزة والفكر شيئاً فشيئاً. وقد تمّ رسم خارطة جديدة للعالم العربي، فاقتُطِع قسم من البقاع والجنوب السوريين (شمال لبنان)، وقسم من شمال فلسطين (جنوب لبنان) وأعلن قيام دولة لبنان الكبير في أيلول ١٩٢٠، كما رُسمت حدود لسورية والعراق، وخُلِقت دولة الأردن، وقامت المملكة السعودية ودول الامارات. ثم تمّ تقسيم فلسطين سنة ١٩٤٨ إلى قسمين: دولة عربية وأخرى يهودية ـ صهيونية، هنا كانت الكارثة الأولى، إذ أُدخل جسم غير عربي إلى جزء من الجسم العربي راح ينمو شيئاً فشيئاً ويقوى كل يوم. ونشأت القضية الفلسطينية.

ربما كان الانتداب أدهى صورة للامبريالية. فالامبريالية الفرنسية راحت تعمل على «فَرْنَسَة» مناطقها، مدّعية أنها تؤهلها لتكون مدنية وعصرية، وكذلك فعلت الامبريالية البريطانية. وقد انتقل التركيز من سياسة السيطرة والقمع إلى سياسة التجهيز الاداري والفكري لكي تبقى بذور الدولة المستعمِرة داخل المنطقة. ومن الواضح أن الرؤيا الامبريالية «ترتبط... برفض الاعتراف بما في المجتمعات غير الغربية من ماهية داخلية فعلية، ماهية لا يمكن إدراكها باعتبارها من السلبيات أو مما يثير العداوة»[٣].

(٢) راجع في هذا الموضوع: عبد المالك خلف التميمي، الاستيطان الاجنبي في الوطن العربي، عالم المعرفة، تشرين الثاني ١٩٨٣.

(٣) جيرار لكلرك، الانتروبولوجيا والاستعمار، تعريب د. جورج كتورة، كتاب الفكر العربي ٢، معهد الانماء العربي ـ بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ٣٦.

وربما كانت السياسة التي اتبعتها بريطانية وفرنسة في انتدابها أقرب ما يكون الى نظرية دركهايم ـ وهي نظرية تقول بـ «ضرورة تكيف الاستعمار مع المؤسسات المحلية، أي اتباع «سياسة بدائية» متنورة تراعي الخصوصيات كافة»[٤]. وكان وضع فلسطين مهما مختلفاً، لأن الاستعمار بخلقه فيها دولةً يهودية (اسرائيل) ربطها به مباشرة، فأصبحت الامبريالية الغربية حاضرة أبداً في الشرق من خلال الدولة الصهيونية، وعملها هو تفتيت كل مقاومة عربية ضد المصالح الغربية. وكان هذا الوضع السياسي الصعب محركاً رئيساً في تكوين ذهنية عربية جديدة لا تخلو من جذور الماضي.

ج ـ الحركات التحررية والانتفاضات الشعبية:

أخذت المقاومة ضد الاستعمار تزداد شيئاً فشيئاً وتتبلور. وقد وضعت الحركات والاحزاب نصب أعينها مقاومته. فقام انطون سعاده زعيم الحزب السوري القومي الاجتماعي ومؤسسه بضرب مبدأ الوجود الصهيوني في فلسطين وبتأسيس فكر قومي سوري يناقض الاستعمار والتخلّف. وقامت الحركة الناصرية بانقلاب تسلمت به مقاليد السلطة وقضت على العهد البائد ـ عهد الرواسب الاستعمارية، بل قاومت اسرائيل وبريطانية، وحاولت توحيد الجبهة العربية. وأسس ميشيل عفلق حزب البعث، ومن أهداف هذا الحزب أيضاً مقاومة الاستعمار والامبريالية. كما قامت الانتفاضة الشعبية في ليبية، وحوّلتها إلى «جماهيرية شعبية». وفي الجزائر طردت الثورة الاستعمار الفرنسي بعد أن دفعت ثمناً لذلك أكثر من مليون قتيل. بالإضافة إلى ذلك تمت المقاومة الفلسطينية وأصبحت تمثل الشعب الذي يناضل لاستعادة الأرض.

ولكن الحالة العربية السياسية بالمقابل كانت مأسوية إلى حد كبير. فاسرائيل ابتلعت قسماً كبيراً من الأرض العربية وضمته إليها، والأنظمة العربية، بشكل عام لا تساعد على الرضى لأنها لم تحقق، حتى الآن، طموحات الإنسان العربي. كما أن حرب لبنان التي بدأت فعلياً عام ١٩٧٥ أثبتت تقاعس هذه الأنظمة وتآكلها وتنازعها الدائم. كل هذا خلخل البنية الفكرية العربية القديمة، وأوجب إعادة تفكير في الواقع يكون على مستواه.

٢ ـ حداثة الشرق/ الوضع الحضاري والإنساني:

منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبدايات هذا القرن أخذ العالم العربي يعرف تحولات حضارية وانسانية عديدة. فقد كان، بشكل عام، مجتمعاً زراعياً ـ ولا سيما في

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٠.

المتعلقة المسماة «الهلال الخصيب» ومصر، وكانت الاقطاعية سائدة فيه، وسط تخلّف متفش[٥]، والمعرفة محصورة، بصورة عامة، في «فئة علماء الدين المغلقة»[٦]. ونبرز، بعدُ، في بنية هذه المعرفة، صراع بين مجددين ومحافظين، وغلب عليها تياران: الأول تقليدي سلفي، يتقيد بالماضي وينحصر به، ويرفض أيَّ اقتداء بالغرب لأن هذا «لا يمكنه أن يتم من دون الخضوع للغرب»[٧]، والتيار الثاني تجديديّ، يدعو إلى إصلاح شامل، ويأخذ بفرضيات الغرب التحديثية، وقد مثل فيه المثقفون المسيحيون دوراً كبيراً، إلى جانب كبار المجددين المسلمين أمثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده.

وكانت معظم تيارات المعرفة تتجه نحو الوحدة العربية، وكانت تنحو منحيين: الأول علماني، أو قومي، يدعو إلى عدم المزج بين العروبة والإسلام ـ وكان المسيحيون أكبر الدعاة إليه؛ والثاني ديني ـ اسلامي يعتبر العروبة مرتبطة بالاسلام، وكذلك لغة الضاد. وكان أكبر المنظرين للوحدة العربية ساطع الحصري وزكي الارسوزي (وكانت آراؤه في نواة حزب البعث العربي)[٨] اللذان كانا أكثر موضوعية ممن سبقهما في تمجيد الأمة استناداً إلى اللغة؛ فالحصري اعتبر أن اللغة «روح الأمة والتاريخ ذاكرتها»، وأوضح هذا في كتابه «ما هي الأمة؟»، والارسوزي رأى أن اللغة العربية طبيعيّة فيها كل العناصر الاشراقية التي تظهر في بنيتها، واعتبرها أساس العروبة، كما ظهر في مؤلفه «العبقرية في لسانها»[٩].

تعمّقت هذه التحولات الفكرية بعد الحرب العالمية الثانية. على أن الواقع العربي، حضارياً، وجد نفسه أمام موقف صعب للغاية. لأن الذهنية العربية اصطدمت بنسغها الماضوي المتمثل «بهذا الاصرار على ألاّ يأخذ من العالم الا الصورة التي صنعها له أسلافه عنه. وإذاً، فالواقع هو هذا الذي اجتازه هو بنفسه، بل ابتكره مرة وإلى الأبد، عن طريق أجداده»[١٠]. وقد كانت جدلية الشرق/ الغرب على جانب كبير من

(٥) هشام شرّابي، المثقفون العرب والغرب، مجهول المعرّب، دار النهار، ط٢، ١٩٧٨، ص ١٥ ـ ١٦.
(٦) المرجع نفسه، ص ١٧.
(٧) المرجع نفسه، ص ٢٧.
(٨) عصام نور الدين، نظريات في آراء زكي الأرسوزي في السياسة، الفكر العربي، عدد ٢٢، ١٩٨١، ص ٦٠٠ وما بعدها.
(٩) انطون المقدسي، الصورة العربية للحضارة الغربية، الآداب، عدد ٤ ـ ٥، السنة ٣١، ١٩٨٣، ص ٢٧.
(١٠) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤ ـ ٢٥.

الحدة والخطورة، فنحن هنا أمام صورتين متناقضتين لعالمين متناقضين على صعيد الممارسة الواقعية. فالبنية الشرقية هي بنية عالم سلفيّ، هامد، يطغى عليه الفقر والتخلف، ويتمسك بالماضي، والبنية الغربية هي بنية عالم جديد، غنيّ، عدواني النزعة (لأنه استعماري)، ويتزع باستمرار إلى السيطرة مدعوماً بكل الطاقات المادية والتقنية[١١]. لكننا، وفي إطار البنية الجديدة للعالم العربي، نجد أنفسنا أمام تحول في مستودعات المعرفة ـ إذا صح التعبير ـ ، لأن الطبقات الشعبية التي كانت مستبعدة في السابق، دخلت لعبة المعرفة، بما فيها الفلاحون الذين وجدوا، بعد أن نزحوا من الريف، فرصة التحصيل الدراسي الثانوي، والتخصص الجامعي أحياناً، ودخلوا الى هيآت الدولة[١٢].

وقد كان ظهور المدنية بشكلها الحاد الجديد عاملاً مهماً من عوامل تجديد الملمح الحضاري العربي. لكن مشكلة العرب مع المدنية كانت أولاً مشكلة ذات طابع خلقي، لأنها تستدعي تخلّي العربي عن ريفيته (أو عن طَبَعيّته) للدخول في لعبة «الآلة الاجتماعية» كما يسميها الدكتور مناف منصور. وهذه قضية مهمة لأنها تدفع بالعربي دفعاً إلى ضرب الروحي أكثر فأكثر والاتجاه نحو انسياب مادي للذات يجوّفها إلى سلعة في دورة الصناعة وضروب التقنية الحديثة، ويجعلها تتخلى أكثر فأكثر عن القيم القديمة[١٣].

وكان التحول من المجتمع الزراعي الى المجتمع المدينيّ أمراً خطيراً بالنسبة إلى الذات العربية. لأن المدينة الجديدة، بطابعها التقني والمادي والسِلَعيّ، صورة للغرب ورؤياه في الشرق، أكثر مما هي صورة شرقية صرف. فالمدينة الشرقية القديمة، بمفهومها التقليدي (مكان الخضر) ليست هي المدينة الحديثة، لأن هذا النسق المديني يختلف فيه الذكاء عن النسق العربي القديم. فهو «ليس ذكاء الفرد، والادارة ليست ادارة النخبة... بل ذكاء فئات مُغفَلة وادارتها، تعرف باسم هيآت الخبراء أو المتخصصين أو جماعة البحث العلمي. وهؤلاء هم مع الرأسماليين ووجدهم في البلدان الاشتراكية يشكلون الطبقة الأرفع في المجتمع التكنولوجي المباشر»[١٤]. هكذا كان لا بد للإنسان العربي من أن يبدأ بمواجهة الآلة التي تمحو ذاته بغفلها، فهي ليست ذاتاً، ولكنها تحل محله في شتى المجالات.

(١١) المرجع نفسه، ص ٢٨.
(١٢) المرجع نفسه، ص ٣٠.
(١٣) مناف منصور، الانسان وعالم المدينة، ص ١٦.
(١٤) انطون مقدسي، الصورة العربية للحضارة الغربية، ص ٣٠.

وإذا كان رفاعة رافع الطهطاوي في كتابه «تلخيص الابريز في تاريخ باريز» قد دعا إلى الأخذ من المدينة والمدنيّة الغربية ما يساعد على تطوير الأمة، وطرح ما يختلف عن أصالتها جانباً، فإن معظم من جاء بعده رفض مدنيّة الغرب ومدينته من جراء سببين برأينا:

١ ـ لأن موقف الغرب الاستعماري ظهر جلياً واستفحل بعد الطهطاوي. فكانت ردة الفعل هي رفضه.

٢ ـ لأن طابع المدينة الغربية المدمّرة ازداد، بعد ذلك، أكثر فأكثر منذ نهاية القرن التاسع عشر، وابتلعت الآلة الإنسان.

وجاء رفض المدينة الغربية على نمطين: الأول رومنسي يتمثل بأحلام الريف والبراءة التي تنهار تماماً في ظل احتقان المدينة كما هي الحال مع جبران خليل جبران وفوزي المعلوف وإلياس أبو شبكة وأحمد عبد المعطي حجازي (في ديوانه الأول «مدينة بلا قلب») وغيرهم، والثاني ديني يتمثل برؤية القيم الدينية تنهار في ظل الغسق المدنيّ الذي يفرغ الإنسان من أصالته، كما هي الحال مع الخوري رافائيل البستاني ومصطفى صادق الرافعي وغيرهما.

٣ ـ حداثة الشرق/ البعد الفني:

فنياً، كانت محاولات كسر البيت التقليدي قد بدأت منذ عهود الامبراطورية العربية الإسلامية. فقد ظهرت بعض المحاولات الخجول هنا وهناك إما على صعيد تخفيف القافية (المخمّسات والمسمّطات والرباعيّات، الخ...) وإما على صعيد تخفيف الوزن (الموشح بصورة خاصة). لكن البنية الصارمة للقصيدة العربية كانت لا تزال قائمة. فالموشح، وإن تخلص من بعض أعباء القافية الواحدة بتنويعها، قد فرض على نفسه نظاماً متكاملاً وصارماً يلتزم به النظّام. وكذلك الرباعيات والحماسيات وما شابه. تبقى المحاولة الأكثر تجرُّؤاً في هذا المجال هي البَنْد التي كسرت وحدتي الوزن والقافية معاً، وقامت على ما قام به الشكل الحديث للشعر من اعتماده التفعيلة الواحدة من اعتبار لعددها، ومن تنويعه في القوافي تلا قاعدة صارمة، بل مزج بين وزنين اثنين داخل القصيدة الواحدة[١٥] (الرمل والهزج/ فاعلاتن ومفاعيلن). على أن معظم

(١٥) راجع في البند: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٧٨، ص ٧٨ و ١٩٥ حتى ٢١٢ وقارن: نازك الملائكة، للصلاة والثورة، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٨، ص ٢٦ حتى ٣٣. وكذلك: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥٩ ـ ٢٦٠. وقد أشرنا اليه في التمهيد.

الدارسين والعروضيين لم يتطرقوا اليه. وقد يكون هذا النوع من النظم في أساس ظهور الشكل الحر عند نازك الملائكة، بعكس ما يرى بعضهم، لأنها كانت تعرفه على ما يبدو، فطوّرته وسهّلته بجعله مقتصراً على وزن واحد عندما نشرت لأول مرة قصيدتها «الكوليرا» وقد عرضنا للبند في التمهيد.

لكن خرقَ الشكلِ العربي الفعليَّ لم يتم إلا مع تجمُّع «شعر»، فطُرح جدياً مفهوم «الكتابة الشعرية»، وأعيد النظر فيه، ورُسمت حدود ـ ولا سيما في تنظيرات أدونيس ـ بين الشعر والنظم، وبين النثر والشعر. وطُرح ما أُسمي «قصيدة النثر». هنا لم يعد الشعر مقتصراً على الوزن، بل تخطاه إلى مفهومي الرؤيا واللغة (التعبير)، بحيث اعتُبر الكثير من النظم العربي القديم مجرد نظم وليس شعراً، لأنه كلام مسطّح، ومجرد رصف لفظي في موسيقى نظميّة. وربما كان مفهوم «قصيدة النثر» أخطر شكل للكتابة الشعرية طُرحَ وموروس مع حركة الحداثة، بحيث أدى إلى ردات فعل قوية، كان أعنفها تهجُّم نازك الملائكة عليها في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»[١٦].

ولكن من أين انبثق الشكل الجديد للقصيدة العربية؟ لا نعتقد أن شعراءنا قد استمدوه من التراث العربي، وإن كانت بعض بذوره فيه. الأرجح أنه شكل «مستورد» من الغرب، ولكنه راح يصبّ في مصبّ عربي تحديثي، دفع بالكتابة الشعرية أشواطاً إلى الأمام. فمعظم شعراء الحداثة اطلعوا على التراث الأجنبي، ولا سيما الغربي: الفرنسي والانكليزي، وأخذوا منه ما يمكن أن يعيلهم فنياً، كما استعانوا بنظريات النقد الغربي، على الرغم من تهجُّم التقليديين العنيف عليهم.

كان أثر الغرب إذاً، فنياً، إيجابياً هذه المرة. فالشكل العربي انتقل من الجمود والرتابة إلى التحول الدائم والانفتاح على المطلق. لذا، لا يمكننا أن نعتبر الحداثة نزعة غربية نقلها الشرقيون، كما قال بعضهم. إنها نزعة وُلدت في الغرب، لكن ظروف الشرق الحديثة حتّمت وصولها إليه، وطبعتها بشخصيته. ولئن وجدنا تلاقياً في نقاط معينة ما بين الحداثيين الشرقية والغربية، فهذا أمر طبيعي نظراً لتفاعل الفكر الذي يعرفه العصر الحديث. ولعلنا نتبين معالم هذا الأثر إن طالعنا بعض أعداد مجلة «شعر» حيث نقع على قصائد غربية معرَّبة (مع تعليقات أحياناً)، أو ذكر للشاعر وحياته وأهميته)، أو نقع على مقالات نقدية فيها طروح جديدة تتعارض والتنظير التقليدي العربي.

(١٦) راجع: ص ٢١٣ وما بعدها. ولنا عودة مطولة إلى ذلك مع «قصيدة النثر».

٤ ـ خلاصة:

خلاصة القول إن حركة الحداثة في الشرق كانت وليدة أزمة سياسية في المقام الأول. فحتى الطابع الحضاري نفسه، كانت اليد السياسية تتسرب إليه. وما زال هذا الواقع قائماً حتى اليوم وفي ازدياد مستمر، فـ«ان العالم العربي لا يشهد، اليوم، إلا الانقسام والتشتت السياسي، والاقتصادي، والايديولوجي. دول وأشباه دول، تسعى كل واحدة منها إلى حل مشكلاتها الداخلية على حدة، طامحة في الوقت نفسه إلى توحيد هذه المساحة الشاسعة الممتدة بين الميحطين: الهندي والاطلسي. كل دولة هي، إذاً كيان مستقل وجزء من كيان.. تحقق ومشروع... شيء نهائي ونسبي.. وهكذا فإن غالبية أقطار العالم العربي، ولا سيما أقطار الهلال الخصيب، تحيا وضعية انتظار وشلل»[١٧]. لكن الأزمة الحضارية التي أشرنا اليها في الشرق ليست بعيدة عن تمثيل دورها المهم في تيار الحداثة العربية.

(١٧) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨.

القسم الرابع

إيقاع الشعر الحديث

الفصل الأول:

قصيدة الوزن الحديثة

١ ـ مدخل:

نتيجة التحولات الكثيرة التي شهدها العالم العربي، كان لا بد من أن يطرأ تطور جديد على شكل القصيدة العربية مع حركة الحداثة. على أن هذا التطور كانت له بذور ممهدة منذ الثلاثينات، بفعل تحوّل أنظار الشعراء العرب إلى الشعر الغربي، واستلهام معطياته، كما كانت الحال مع الرمزيين (سعيد عقل ـ يوسف غصوب ـ أديب مظهر...) وبعض الرومنطيقيين (الياس أبو شبكة ـ محمد الهمشري...)، إذ إنهم كسروا أحادية التوزيع الصوتي العربي التقليدي في القصيدة، وغيّروا في طريقة توزيع الرويّ، وعاد بعضهم إلى نمط الموشحات ـ ولا سيما المهجرين (كنسيب عريضة)، بل دعا بعضهم إلى كتابة قصيدة بلا وزن، كما فعل أمين الريحاني.

بهذا ندرك أن التغيُّر في شكل القصيدة التقليديّة لم يأتِ فجأة، ودفعة واحدة، بل كانت له ظروف ممهدة، ورواد، تماماً كما كانت الحال مع المجددين في العصر العباسي، عندما بدأت تظهر أشكال شعرية جديدة كالمسمّطات والمخمّسات والرباعيات والدوبيت، الخ...

٢ ـ موسيقى القصيدة الحديثة:

كان للتغيير الذي عرفه شكل القصيدة العربية مدلول مهم. فكسر التقليد والسلفية إنما كان بسبب عقلية جديدة تنظر إلى الأمور نظرة جديدة. وهذا التغيير كان عميقاً ومهماً جداً، لأنه جذري، ينهي مفهوم القصيدة التقليدية.

أ ـ نحو شكل جديد يتخطى أشكال الخليل: كان مفهوم العروض الذي تركه الخليل بن أحمد ضيقاً ومحدوداً على النحو الذي فهمه العرب وتوارثوه. على كل حال، فالنموذج الشعري نفسه قبل الخليل ـ وهو النموذج الذي قام الخليل بدراسته ـ كان أيضاً محدوداً. لقد اعتبر البيت بمصراعيه: الصدر والعجز الوحدة الأساسية لبناء

القصيدة العربية. وتكون اللحمة بين الصدر والعجز قبل تكون بين أبيات القصيدة الواحدة، لأن وحدة الأبيات كانت ضعيفة، وأحياناً معدومة. وهذا هو سبب تسمية الشعر الجاهلي مثلاً أدب البيت، لأن المعنى يقوم طوله على طول بيت الشعر وحده، وينتهي بانتهائه. فقد كان البيت الشعري الوحدة النهائية المتكررة عند الجميع، يُنْظَم على أساسها الشعر، ويتم تركيبها بطريقة موسيقية متجانسة: عدد تفعيلات مضبوط، لا يتغير، ينقسم إلى قسمين متوازيين، وقافية واحدة، ورويّ واحد متكرر، لا يتغير[1]. ولهذا التوزيع طبيعة متكررة تكراراً صارماً، بمعنى أنها تلزم الشاعر (أو الناظم) بطول واحد للبيت وبرويّ واحد يتكرر عند نهاية كل بيت، وبالتالي، تلزمه بموسيقى منتظمة لا تتغير.

وينضبط البيت الشعري بتفعيلات مقسمة تقسيماً زمنياً متساوياً في تكراره (لأن التفعيلات تتكرر بانتظام في الصدر والعجز). فـ «مستفعلن» مثلاً لها ثلاثة أقسام زمنية هي مُسْ ـ تَفْ ـ عِلُنْ: /٥ ـ /٥ ـ //٥؛ وعليه فإن توزيع الكلمات في البيت على أساس هذه التفعيلات هو توزيع زمني (كقولك: مستشرقٌ ⇐ مُسْ ـ تَشْ ـ رِقْ: /٥ ـ /٥ ـ /٥) لضبط الايقاع ضبطاً دقيقاً لا يتغير فيه الا بعض الزحافات الطارئة.

وقد تم توزيع التفاعيل في بحور الشعر العربية (كما استُعْمِلَت) على نسقين اثنين:

١ ـ التفاعيل المفردة غير الممزوجة: الكامل (متفاعلن ٦ مرات) ـ الهزج (مفاعيلن ٤ مرات) ـ المتقارب (فعولن ٨ مرات) ـ المحدث (فاعلن ٨ مرات) ـ الرمل (فاعلاتن ٦ مرات) ـ الرجز (مستفعلن ٦ مرات).

٢ ـ التفاعيل الممزوجة: ومنها استعمال مستفعلن مع فاعلن: البسيط (مستفعلن فاعلن)[2] والسريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) واستعمال مستفعلن مع فاعلاتن: المجتث (مستفعلن فاعلاتن) والمنسرح (مستفعلن فاعلاتُ)[3]، وفعولن مع مفاعيلن:

(١) نذكر هنا بأن الرويّ غير القافية. فالأول له علاقة بالحرف الأخير من الكلمة، في حين أن القافية لها طبيعة زمنية (تتعلق بعدد الحركات والسواكن). وقد قال الخليل في القافية إنها «ليست حرف الرويّ، ولا الكلمة الأخيرة من البيت، ولا البيت نفسه» (وهذا لأن بعضهم اعتبرها كذلك)، ولكن «القافية هي الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحركين قبلهما». (ممدوح حقي، العروض الواضح، دار مكتبة الحياة، ط ١٦، ١٩٨٤، ص ١١٤ ـ ١١٥).

(٢) نشير هنا إلى أن مُطْلَع البسيط طارئ، على الوزن الأساس وفعولن في المخلع نفسه ليست ملزمة بدليل أنها قد تصير فعولن.

(٣) فاعلاتُ أصلها فاعلاتن، ومفتعلن التي تليها في الوزن أصلها مستفعلن.

الطويل (فعولن مفاعيلن)، ومفاعلتن مع فعولن: الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)[٤]، وفاعلاتن مع مستفعلن: الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) والمقتضب فاعلاتُ مفتعلن)، واستعمال فاعلاتن مع فاعلن: المديد (فاعلاتن فاعلن)، واستعمال مفاعيلن مع فاعلاتن: المضارع (مفاعيلُ فاعلاتن). ويمكن أن نزيد على ذلك استعمال مستفعلن مع مفعولاتُ وذلك في المنسرح أيضاً: (مستفعلن مفعولاتُ)، ولكن هذا غير منضبط ولا ملزم[٥].

في الشعر الحديث تم تجاوز هذا. فمع الشعر الحر[٦] أولاً، ثم مع قصيدة النثر تحطم المبدآن الأساسيان لشكل البيت التقليدي: ثنائية الصدر والعجز، وعدد التفعيلات، كما تحطم أمران آخران فيه لا يقلان أهمية هما انتظام كل من الروي والقافية المتكررين. ويعني تدمير مصراعي البيت التقليدي تدمير مبدأ البيت الشعري نفسه، لأنه، من غيرهما، لا يتم. فالصدر والعجز قياسان لطول التفعيلات، أي لطول «السطر الشعري» زمنياً، وتحطيم القياس يعني تحطيم الأساس الزمني المتساوي الذي يبنى عليه البيت، وبالتالي تحطيم البيت نفسه.

وليس يعنينا في هذه الدراسة أن نرصد أول محاولة لكتابة قصيدة حديثة أو «شعر حر»، فهذه مسألة تاريخية طال الجدل فيها ولا تؤثر في صلب هذا الفصل. ما يعنينا هو مبادئ الشعر الحر. ولقد حاولت نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» أن تنظّر للصياغة الوزنية في هذا الشعر[٧].

حاول شعراء الحداثة أن يتخطوا تركيب القصيدة التقليدي ليصلوا إلى شكل جديد يصلح للتعبير عن تجربتهم الجديدة. ولا بد لنا من أن نؤكد أن أكثر ما في التجربة الشعرية الجديدة تحدياً هو الثورة على الشكل، لأن الكلاسيكيين «عاجزون عن تصور شعر عربي بدون الأوزان الخليلية. إنهم يرون الأصالة في الشكل»[٨]. وبما أن

(٤) على الرغم من أن أصل البحر مفاعلتن ٦ مرات إلا أنه لم يستعمل في الشعر القديم إلا مع فعولن.

(٥) تتألف تفعيلات المنسرح من: مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن، ويجوز أن تستعمل أحياناً مفعولاتُ محل فاعلاتُ (ولا سيما في المجزوء).

(٦) نريد بالشعر الحر الشعر الذي تستعمل فيه التفعيلات بأعداد غير متساوية، كما يرتئي الشاعر.

(٧) راجع: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٦٧ حتى ١٣٧.

(٨) جلال فاروق الشريف، مقال: ظاهرة الردة في الشعر الحديث، مجلة الموقف الأدبي، عدد ١٠٢، ت ١ ١٩٧٩، ص ١٠.

المضمون قد شهد ثورة، فقد كان لا بد من ثورة في الشكل أيضاً، ونحن نرى أن ثورة المضمون هي التي استدعت ثورة الشكل، لا العكس[٩].

هكذا تمت النقلة من نظام البيت إلى التفعيلة في المرحلة الأولى، فغابت التفعيلة بأعدادها غير المتساوية عن البيت الشعري التقليدي بصدره وعجزه المتساويين؛ وتمّ تشكيل نظام جديد من تركيب الموسيقى الشعرية يتجه نحو الانفتاح المستمر بعد أن كان مغلقاً. وقد عبّرت نازك الملائكة عما سمته «أسلوب الشعر الحر» على النحو التالي: «هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر»[١٠]. واعتبرت «أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة»[١١]. على أن هذا الكلام، برأينا، فيه مغالطة واحدة مهمة جداً، هي أن الشعر الحر لا يقوم على مبدأ الشطر، لأن هذا هو مبدأ البيت. فالشعر الحر ليست فيه أشطر على الاطلاق بل أسطر شعرية، غير محددة الطول، تنتظم في تفعيلات. لأن مبدأ الشطر بحد ذاته يعني نظاماً مغلقاً ومحدداً من التفعيلات، أي أنه طول زماني محدد، وصوت موسيقي منضبط في طول متكرر. وهذا ليس الواقع. وفي مشروع نازك الملائكة الذي تنظر فيه للشعر الحر نظرة تقليدية (إذا صح التعبير) في جملة أمور غير ما أشرنا إليه، نعرض أبرزها:

١ ـ تقول نازك الملائكة في الشعر الحر «إن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو طول الأشطر تشترط بدءًا أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه»، فيمضي الشاعر يختار تفعيلاته من البحر نفسه «غير خارج على القانون العروضي...» جارياً على السنن الشعرية التي أطاعها الشعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا»[١٢]. وهي، في هذا ترفض تنويع التفعيلات، وتدعو إلى مراعاة قاعدة استعمال الوزن الخليلية مع إلغاء مبدأ عدد التفعيلات ـ أي أنها تدعو إلى تغيير كمّي في النظم (تغيير عدد التفعيلات) لا إلى تغيير نوعيّ (تغيير نمط استعمال التفعيلة). إنها ترى استمرار «السنن الشعرية التي أطاعها الشعر العربي منذ الجاهلية»، وترفض تغييرها جوهرياً. من هنا يبقى التغيير الذي تدعو إليه سطحياً ومحدوداً إلى حد كبير.

٢ ـ ترفض الشاعرة مبدأ الخلط في استخدام تشكيلات البحور، فلا يصح،

(٩) المرجع نفسه، ص ١١.

(١٠) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٧٧ ـ ٧٨.

(١١) المصدر نفسه، ص ٧٩.

(١٢) الموضع نفسه.

عندها، أن تتغير قافية الأسطر ـ إذا صح التعبير ـ بحيث نستخدم مثلاً (مفعولْ) محل فاعلن في آخر البحر السريع لأن هذا يخالف قواعد العروض[13]. وهي، إذ تحتج على نموذج لخليل حاوي[14] معتبرة أنه يخلط فيه بين مستفعلن وفعولن تقع هي في الخطأ، إذ إنها تسيء قراءة أسطر حاوي، فهي توردها في كتابها على النحو التالي:

داري التي أبحرتِ غرّبتِ معي	(مستفعلن)[15]
وكنت خير دارْ	(فعولْ)
في دوخة البحارْ	(فعولْ)
في غربتي وغرقتي	(مستفعلن)[16]
ينمو على عتبتها الغبارْ	(فعولْ)

وتعتبر أن كل سطر هو نهاية الحركة، أي أن هذا المقطع يتألف عندها من خمس حركات، وهذا في الواقع خطأ فادح، لأن المقطع يتألف من ثلاث حركات فقط تنتهي كل حركة منها عند التفعيلة (فعولْ)، لأن خليل حاوي لا يعبأ بالسطر الشعري، بل يهمه ما يمكن أن نسميه الجملة الشعرية، فالحركة تنتهي مع انتهاء الجملة.

على كل حال إن مبدأ الخلط بين التشكيلات هو بالتحديد ما ترفضه نازك الملائكة، وهي بذلك ترفض الخروج على قواعد العروض الخليلية التقليدية، متخذة من مثالها الأعلى ما تدعوه «الأذن العربية»، يعني الموسيقى الشعرية التقليدية التي اعتادت هذه الأذن سماعها. ولكن ما المانع من اختراع موسيقى جديدة يمكن أن تألفها الأذن، وتقوم على المتغيرات، أو حتى على مبدأ النبر كما حدث في الشعر الانكلوسكسوني أو في الشعر الفرنسي؟

٣ ـ ترفض الشاعرة استعمال تفعيلتين مختلفتين، إلا في ما تدعوه «البحور الممزوجة»، وتحصرها في بحرين اثنين: السريع والوافر، وتشترط أن ينتهي السطر بالتفعيلة المختصة بكل وزن، أي فعولن بعد مفاعلتن، وفاعلن بعد مستفعلن[17]. وترفض المحاولات الناشئة «آنذاك» في كتابة شعر حر على وزن ثنائي التفعيلة مثل فعولن مفاعيلن، ولا تعطي أي مبرر مقنع لهذا الرفض.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٨١ ـ ٨٢.
(١٤) راجع: المصدر نفسه، ص ٩٥ ـ ٩٦.
(١٥) من الواضح أن التفعيلة الأخيرة في هذا السطر ليست مستفعلن بل مفتعلن.
(١٦) من الواضح أن التفعيلة الأخيرة في هذا السطر ليست مستفعلن بل مفاعلن.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٨٥ ـ ٨٦.

٤ ـ ترفض الشاعرة التشكيلات الخماسية[18] والتساعية[19] معتبرة أن العرب لم يستعملوا مثل هذه التشكيلات في شعرهم لأنها تزعج الأذن العربية. وهي، في رفضها هذا، لا تعتمد إلا على ما تدعوه «الأذن العربية». إنه رفض لا يبرّر علمياً، ولا سيما أننا نجد للشاعرة نفسها تشكيلة خماسية في بعض قصائدها، تقول مثلاً:

أين أمشي مللتُ الدروبْ	(٤)
وسئمت المروجْ	(٢)
والعدو الخفي اللجوجْ	(٣)
لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروبْ؟	(٥)
الممرات والطرق الذاهباتْ	(٤)
بالأغاني الى كل أفق غريبْ	(٤)
ودروب الحياةْ	(٢)
والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكاتْ	(٥)
وزوايا النهار الجديدْ	(٣)
جبتها كلها وعدوّي المخفيّ العنيدْ	(٥)
صامد كجبال الجليدْ	(٣)
في الشمال البعيدْ[20]	(٢)

في هذا المقطع وردت التشكيلة الخماسية ثلاث مرات: في السطر ٤، ٨، و١٠، فكيف ترفضها الشاعرة في كتابها وتستعملها غير مرة في شعرها إذا كانت تضايق الأذن العربية؟!!

هذه النقاط أوردناها من بين مجموعة نقاط وردت في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» كأمثلة فقط لنقول إن نازك الملائكة حين كانت تنظّر للشعر الحر ظلت في إطار النظرية التقليدية للنظم ولم تخرج عنها في شيء مهم، على الرغم من أن عملها التنظيري كان، في وقته، لا يخلو من أهمية معتبرة.

ب ـ تحرير الشكل/ نحو شكل مُفعّل متحرر: على كل حال، تمت في شعر الحداثة العربية نقلة نوعية على صعيد الصياغة الشعرية، فتحرر الشكل من قوالبه

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٢٤.
(١٩) المصدر نفسه، ص ١٢٥ ـ ١٢٦.
(٢٠) نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩، ٢/٧٧.

تفعيلة أحياناً في القصيدة. وكانت المحاولات في هذا الاطار تصب في اتجاهين: الأول هو أن يُجْمَعَ بين وزنين مختلفين (أو تفعيلتين) مفصولين كأن يكون مقطع على وزن مستفعلن، يليه مقطع على وزن فاعلن؛ والثاني أن تُرَكَّب كل المقاطع على أساس تفعيلتين متعاقبتين.

شاع النمط الأول في الشعر الحديث لما فيه من إفادة في النقلة الخاطفة من وزن إلى وزن، بحيث تنحرف الموسيقى مع انحراف المعنى، وتشكل توتراً داخلياً في القصيدة وحركة داخلية توازي حركة النفس. لنأخذ مثلاً على ذلك قصيدة «المرثية الثانية لبازوليني» للشاعر الياس لحود[٣٦]، نجدها مكوّنة من خمس تشكيلات وزنية وايقاعية: الرجز والمتقارب والخبب والكامل بالاضافة إلى ما لا وزن له (مقطع الشعر المنثور). وهذه التشكيلات متداخلة، تتم النقلة فيها من تشكيلة وزنية إلى أخرى بسهولة بالغة تذكرنا بالنقلة التي تتم بين الرمل والهزج في البند[٣٧]. ليس هذا أمراً معيباً في الشعر كما سيلاحظ من يقرأ القصيدة المشار إليها، بل، على العكس، إنه إثراء لايقاعها.

أما النمط الثاني فهو أكثر دقة وصعوبة لأن التفعيلات المستعملة من المفترض فيها أن يكون إيقاعها منتظماً ودقيقاً. وكانت للسياب محاولة لافتة عندما كتب قصيدته «بورسعيد»[٣٨] عام ١٩٥٦، مستعملاً فيها تفعيلتي البسيط: مستفعلن فاعلن، ومازجاً ما بين البيت الشعري التقليدي بمصراعيه والبيت الحر من غير أن يغير التفعيلات من مقطع إلى مقطع. ونختار المقطع التالي:

١ ـ من أيّما ريّةٍ؟ من أيّ قيثارِ (٤)

من أيما	ريّتن	من أيّ قيثاري
/٥/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥/٥/٥
٥---	٥-٥	٥---
مستفعلن	فعلن	مستفعلن

(٣٦) مجلة الأوديسه، السنة ٢ ـ العدد ٢٠، ك ١، ١٩٨٣، ص ٨ ـ ٩ ـ ١٠.

(٣٧) راجع فيه: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥٩ ـ ٢٦٠. ونازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٥ حتى ٢١٢، و: نازك الملائكة، للصلاة والثورة، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٨، ص ٢٦ حتى ٣٣ (تقدمة).

(٣٨) ديوان بدر شاكر السياب، ٤٩٢/١ وما بعدها.

٢ ـ تهلّل أشعاري؟ (٢)

تهلل	أشعاري
/٥/٥/	/٥/٥
-٥--	--
مستفعلن	فعلن

٣ ـ من غابة النارِ؟ (٣)

من غابة	ناري
/٥/٥/٥	/٥/٥
-٥--	--
مستفعلن	فعلن

٤ ـ أم من عويل الصبايا بين أحجارِ (٤)

أم من	عويل	صبايا	بين	أحجاري
/٥ /٥ /٥	/٥ /٥	/٥ /٥	/٥ /٥	/٥/٥
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	

٥ ـ منها تنزّ المياه السود واللبن المشويّ كالقارْ؟ (٦)

منها تنز	ز لميا	ه سود	ولبن	لمشوي	كلقاري
/٥/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥/٥	/٥/٥
---٥	-٥-	-٥٥	-٥--	--	
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

٦ ـ من أي أحداق طفل فيكِ تغتصبُ؟ (٤)

من أي أحداق	طفلن	فيك	تغتصب
/٥/٥/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥/٥	/٥/٥
-٥---	-٥-	---٥	-٥٥
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

الوزن. من هنا تغير نظام القوافي التي تقفل بها الأسطر الشعرية، فنجد أن ما جاء على وزن الرجز من شعر يمكن أن ينتهي بـ (مستفعلن) وما ينشعب منها من زحافات، كما يمكن أن ينتهي بـ (فعولن) وما ينشعب من هذه التفعيلة من جوازات أيضاً (فعولْ ـ فَعَلْ)، أو ينتهي بـ (مستفعلن) المذيلة نفسها (مستفعلاتن ـ مستفعلاتْن). ولكن لا يجوز أن ينتهي السطر مثلاً بـ (فاعلاتن) أو بـ (بمفاعيلن) لأن هاتين التفعيلتين لا تردان اطلاقاً في بحر الرجز. من هنا نلاحظ كيف أن تشكيل الحركات والسواكن في الشعر الحديث لم يعد خاضعاً لذهنية العروض التقليدية في تحديد القوافي، بل لذهنية جديدة ترى الى التشابه الايقاعي المتوالد امكانيةً مثلى للتعبير الموسيقي المنفتح.

وثمة ظاهرة أخرى شائعة في هذا المجال نشير إليها هي التغير المفاجىء في التفعيلات تغيراً قد يخالف كل قاعدة عروضية تقليدية، لا على صعيد القوافي أو خواتم الأسطر، بل في وسط السطر نفسه. لنتأمل النماذج التالية:

١ ـ الناس في بلادي جارحون كالصقورْ[٢٥]

الناس في	بلادي جا	رحون	كصصقورْ
/٥/٥ //٥	/٥/٥/٥//	/٥ //٥	٥٥//
ـ٥ـ ـ	٥ـ ـ ـ	٥ـ ـ	٥ـ (٥)
مستفعلن	مفاعيلن	مفاعلن	فعولْ

٢ ـ وتفرج اللذة ساقين من النبيذ ترتوي البوّابة المعشوشبةْ[٢٦]

وتفرج للذة	ساقين من نـ	ـنبيذ ترتو	يبووا	بة لمعشو	شبّة
//٥ //٥	/٥ /// ٥	/٥ /٥ //٥	//٥ /٥ //٥	//٥/٥/٥//	/٥//
٥ـ٥ـ	ـ٥٥ـ	٥ـ٥ـ	٥ـ ـ ـ	٥ـ ـ ـ	٥ـ
مفاعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفاعلن	مفاعيلن	فَعَلْ

٣ ـ حجرٌ ميّت القوادم، والموت يسرج أفراسه، والذبيحةْ[٢٧]

حجرن	ميت القوا	دم	والموت	يسرج	أفراسهو	وذذبيحةْ
/٥٥٥	/٥ //٥	//٥ /٥	/٥ //٥	/٥٥٥	/٥ //٥	/٥//٥/٥
ـ٥٥ـ	ـ٥ـ	ـ٥٥ـ	ـ٥ـ٥	ـ٥٥٥	ـ٥ـ	ـ٥ـ٥ـ
فَعِلن	فاعلن	فعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن	فاعلاتن

[= أو فاعلن فَلْ)

٤ ـ لنا التراب بيتٌ رحبٌ وَكَفَنْ[٢٨]

لَنْ تترا	ب بيت رحبن	وكفنن
//٥ //٥	/٥ //٥	/٥ /٥ /٥
ـ٥ـ ـ	ـ٥	ـ٥٥٥
مفاعلن	فَعَلْ	فَعَلَتُن	فَعَلَتْنْ

المخالفات العروضية في هذه النماذج واضحة: ففي النموذج الأول استعمل الشاعر مفاعيلن (التفعيلة الثانية) وهي لا ترد أبداً في الرجز، وكذلك في النموذج الثاني الذي وردت فيه مفاعيلن مرتين (التفعيلتان الخامسة والسادسة)[٢٩]؛ أما في النموذج الثالث فقد وردت فَعَلْ (التفعيلة الثالثة) في وسط السطر وهي لا ترد في وسط المحدث (أو الخبب) والتفعيلة (فاعلاتن) أيضاً، وكذلك الأمر في النموذج الرابع الذي وردت فيه فَعَلْ (التفعيلة الثانية) في وسط الرجز.

إن مثل هذا الخرق الواضح للعروض التقليدية يدل على رفض شعراء الحداثة القوانين الجاهزة للموسيقى الشعرية. وانقلاب مستفعلن إلى مفاعيلن في وسط السطر جائز على ما نرى (بعكس انقلابها كذلك في آخره ـ كما ذكرنا سابقاً). وإنما جاز هذا الانقلاب لأن التفعيلة هي نفسها ولكنها مقلوبة. ووروده في هذا الشكل لا يسيء

(٢٤) المصدر نفسه، ١/٢٩.
(٢٥) الياس لحود، فكاهيات بلباس الميدان، ص ٤٥.
(٢٦) ادونيس، الآثار الكاملة، ٢/٣٠.

(٢٧) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٢١٠.
(٢٨) نشير هنا إلى أن السطر مقسوم في الكتابة الى قسمين، وذلك على النحو التالي:
وتفرج اللذة ساقين من النبيذ
ترتوي البوابة المعشوشبةْ
فإذا أردنا أن نقسم ما أمامنا تقسيماً مختلفاً، كأن نأخذ كل قسم على حدة، ظلت أمامنا مخالفة عروضية في أول القسم الثاني الذي ستكون تفعيلاته: فاعلن مستفعلن مستفعلن لورود فاعلن في أول السطر. ونحن نرى أن تقسيمنا الأول أصح.

إلى موسيقى السطر. أما ورود فَعَلْ بعد فاعل فهو من باب استعمال ما استعمل في القافية وسط السطر، وفَعَلْ هي الجزء الثاني من مفاعلن (الوتد). أما فَعَلْ في النموذج الرابع فهي القسم الثاني من مفاعلن، بمعنى أن الشاعر هنا استعمل نصف تفعيلة في وسط البيت واكتفى بها (وتكون، أيضاً، نصف التفعيلة فَعَلَتن: نصفها الثاني (لَتُنْ)). ويمكننا، في النموذج الثاني، أن نعتبر الشاعر انتقل من وزن إلى آخر (ابتداء بالتفعيلة الثالثة): من المحدث إلى المتقارب إذا اعتبرنا التفعيلة الثالثة فَعولُ.

تؤكد هذه النماذج ما سبق أن ذكرنا من أنّ الشاعر الحديث صار يبحث إيقاعاته الموسيقية من موسيقى التفعيلة بعد أن أسقطها كمبدأ واكتفى بتنظيم الأوتاد والأسباب والفواصل كما يرى مناسباً ليخلق إيقاعاً معيناً قد لا يوفره له نظام التفعيلة (ولا نقول البيت) المصطلح عليه (: أي التفعيلة وجوازاتها المألوفة)، ولكن بشرط الا تسقط الموسيقى الشعرية لتصير إيقاع نثر مسطحاً.

ج ـ **ظاهرة التدوير**: وثمة ظاهرة أخرى على جانب كبير من الأهمية في الشعر الحديث هي ظاهرة التدوير التي كانت مكروهة في الشعر القديم لأنها تعارض نظام البيت الشعري المستقل فتربطه بما يليه. ومن أبرز خصائص التدوير أنه يقضي على القافية لأنه يعارضها تماماً[٢٩]. فالتدوير في القصيدة هو نوع من إلغاء القافية، أي الغاء الوقفات في أواخر الأسطر، ووصل هذه الأسطر ببعضها. وثمة فرق بين القصائد التي لا تتقيد أسطرها بقوافٍ، وتكتفي بوقفات، وبين القصائد المدوّرة التي لا يترك فيها الشاعر وقفاتٍ.

على أننا هنا نميز بين التدوير في بعض الأبيات، وبين القصائد المدوّرة. فالتدوير قد يعترض بيتٍ أو لاثنين أو لبضعة أبيات، وقد تكون القصيدة بكاملها مدوّرة. إلا أن المبدأ يبقى واحداً في الحالين وهو ضرب القافية. لتتأمل هذا النموذج:

نَيْسَانُ سيد الشهورِ،
أولُ الربيعِ
يحمل الشمس على أجنحة الغمامْ.
يولد كلّ عامْ
في زَهَر الليمون وعطر المَرْجِ[٣٠]...

(٢٩) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط ١، ١٩٨٠، ص ٣٠٣.

(٣٠) اديب صعب، ملكي ليست من هذا العالم، دار النهار، ١٩٨١، ص ٩.

نلاحظ كيف أن التدوير شمل الأسطر الأربعة الأولى حتى لفظة (الغَمام). ولقد بات واضحاً الفرق بين هذه الأسطر وبين ما يليها من حيث التسارع والوقفات. فالتدوير أدى إلى إزاحة القافية من الأسطر الأربعة الأولى وشكّل تسارعاً في الصور هو ما حتّم إلغاء الوقفات عند نهاية الأسطر الأولى. لنتأمل أيضاً هذا النموذج الثاني، وهو مقطع مدوّر من قصيدة بعنوان «توافقات»:

ها أنا أستدير بوجهي اليك، أيا زمناً ليس يوجد بعدُ، أيا زمناً قادماً من وراء الغيومْ[٣١].

نلاحظ أن التدوير الذي وصل الأسطر وقضى على قوافيها قد عكس لنا استمرارية الانتظار الذي يعاني منه الشاعر، ويلاحق هواجسه. وهذا يعني أن إلغاء القافية نفسها قد يكون ضرورة من الضرورات الشعرية التي يعمد إليها الشاعر لخلق موسيقى متواصلة معينة تعكس لنا حالته النفسية التي قد لا يستطيع وجود القافية أن يعكسها. وتدوير الشعر الحديث يتخطى ما عرف في السابق، في الشعر التقليدي، أي استمرار معنى البيت السابق في البيت اللاحق مع بقاء الوقفة في القافية؛ فتدوير الشعر الحديث يلغي القافية أيضاً بحيث أنك قد تقرأ قصائد ليس لها قافية، أو ليست لمقاطعها قافية[٣٢]، وقد تقع على قصائد نادرة القوافي[٣٣]. فالتدوير في الشعر الحديث ليس ضعفاً أو عيباً شعرياً يفترض في الشاعر أن يبتعد عنه كما تقول نازك الملائكة[٣٤]، بل حاجة فنية قد تكون أبعد تعبيراً من سواها في بعض الحالات.

د ـ **دمج التفعيلات**: تتوقف عند ظاهرة أخيرة من ظواهر الشعر الحر هي استعمال أكثر من تفعيلة في كتابة الشعر أي دمج التفعيلات. وكانت نازك الملائكة قد رفضت هذا، كما سبق أن ذكرنا، مجيزة الدمج فقط في بحري السريع والوافر، وبشروط قاسية[٣٥]. لكن زملاءها من الشعراء سمحوا بالدمج، على ما يبدو ودمجوا أكثر من

(٣١) صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، ٥١٠/٣.

(٣٢) راجع مثلاً: بعض مقاطع قصيدة: «تحولات نيتو كريس أي كتاب الموتى» (عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ١٦٧/٣ وما بعدها) وقصيدة: «عن موت طائر البحيرة (المصدر نفسه، ٢٦٣/٣ وما بعدها) حيث القصيدة كلها بلا قافية.

(٣٣) راجع مثلاً: قصيدة «الكواكب المهرولة صوب الجبل» (سليم بركات، المجموعات الخمس، ص ٢١ وما بعدها). وقصيدة: «بعموث الفراشات» (المصدر نفسه، ص ٢٨ وما بعدها) ومعظم قصائد هذا الشاعر، وقصيدة: «قائل القواميس الأربعة» (الياس لحود، فكاهيات بلباس البلدان، ص ١٩)...

(٣٤) قارن: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١١٧ ـ ١١٨.

(٣٥) راجع تفصيل ذلك في: المصدر السابق، ص ٨٣ وما بعدها (بحور الشعر الحر وتشكيلاته).

تفعيلة أحياناً في القصيدة. وكانت المحاولات في هذا الاطار تصب في اتجاهين: الأول هو أن يُجْمَعَ بين وزنين مختلفين (أو تفعيلتين) مفصولين كأن يكون مقطع على وزن مستفعلن، يليه مقطع على وزن فاعلن؛ والثاني أن تُرَكَّب كل المقاطع على أساس تفعيلتين متعاقبتين.

شاع النمط الأول في الشعر الحديث لما فيه من إفادة في النقلة الخاطفة من وزن إلى وزن، بحيث تنحرف الموسيقى مع انحراف المعنى، وتشكل توتراً داخلياً في القصيدة وحركة داخلية توازي حركة النفس. لنأخذ مثلاً على ذلك قصيدة «المرثية الثانية لبازوليني» للشاعر الياس لحود[٣٦]، نجدها مكوّنة من خمس تشكيلات وزنية وايقاعية: الرجز والمتقارب والخبب والكامل بالاضافة إلى ما لا وزن له (مقطع الشعر المنثور). وهذه التشكيلات متداخلة، تتم النقلة فيها من تشكيلة وزنية إلى أخرى بسهولة بالغة تذكرنا بالنقلة التي تتم بين الرمل والهزج في البند[٣٧]. ليس هذا أمراً معيباً في الشعر كما سيلاحظ من يقرأ القصيدة المشار إليها، بل، على العكس، إنه إثراء لايقاعها.

أما النمط الثاني فهو أكثر دقة وصعوبة لأن التفعيلات المستعملة من المفترض فيها أن يكون إيقاعها منتظماً ودقيقاً. وكانت للسياب محاولة لافتة عندما كتب قصيدته «بورسعيد»[٣٨] عام ١٩٥٦، مستعملاً فيها تفعيلتي البسيط: مستفعلن فاعلن، ومازجاً ما بين البيت الشعري التقليدي بمصراعيه والبيت الحر من غير أن يغير التفعيلات من مقطع إلى مقطع. ونختار المقطع التالي:

١ ـ من أيّما ريّةٍ؟ من أيّ قيثارِ (٤)

من أيما	ريّتن	من أيّ قيثاري
/٥/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥/٥/٥
٥---	٥-٥	٥---
مستفعلن	فعلن	مستفعلن

(٣٦) مجلة الأوديسه، السنة ٢ ـ العدد ٢٠، ك ١، ١٩٨٣، ص ٨ ـ ٩ ـ ١٠.

(٣٧) راجع فيه: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥٩ ـ ٢٦٠. ونازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٥ حتى ٢١٢، و: نازك الملائكة، للصلاة والثورة، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٨، ص ٢٦ حتى ٣٣ (تقدمة).

(٣٨) ديوان بدر شاكر السياب، ٤٩٢/١ وما بعدها.

٢ ـ تهلّل أشعاري؟ (٢)

تهلل	أشعاري
/٥/٥/	/٥/٥
-٥--	--
مستفعلن	فعلن

٣ ـ من غابة النارِ؟ (٣)

من غابة	ناري
/٥/٥/٥	/٥/٥
-٥--	--
مستفعلن	فعلن

٤ ـ أم من عويل الصبايا بين أحجارِ (٤)

أم من	عويل	صبايا	بين	أحجاري
/٥ /٥ /٥	/٥ /٥	/٥ /٥	/٥ /٥	/٥/٥
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	

٥ ـ منها تنزّ المياه السود واللبن المشويّ كالقارْ؟ (٦)

منها تنز	ز لميا	ه سود	ولبن	لمشوي	كلقاري
/٥/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥/٥	/٥/٥
---٥	-٥-	-٥٥	-٥--	--	
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

٦ ـ من أي أحداق طفل فيكِ تغتصبُ؟ (٤)

من أي أحداق	طفلن	فيك	تغتصب
/٥/٥/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥/٥	/٥/٥
-٥---	-٥-	---٥	-٥٥
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

٧ ـ من أي خبز وماءٍ فيكِ ما صلبوا؟ (٤)

من أبي خبـ	ـزن وما	ثن فيك ما	صلبوا
٥/٥/٥/٥	٥//٥/	٥//٥/٥/	٥///
ـ٥ـ ـ	ـ٥ـ	ـ٥ـ ـ	ـ٥ـ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

٨ ـ من أيّما شرفة؟ من أيّما دارِ؟ (٤)

من أيبا	شرفتن	من أيبا	داري
٥/٥/٥/	٥//٥/	٥//٥/٥/	٥/٥/
ـ٥ـ ـ	ـ٥ـ	ـ٥ـ ـ	ـ ـ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

٩ ـ تهلّ أشعاري (٢)

تهلل أشـ	ـعاري
٥//٥/٥/	٥/٥/
ـ٥ـ ـ	ـ ـ
مستفعلن	فعلن

١٠ ـ كالثار؟ (١)

كثثاري
٥/٥/٥/
ـ ـ ـ
مفعولن

١١ ـ كالنور في رايات ثوّارِ؟ (٣)

كنور في	رايات ثو	واري
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥/٥/
ـ٥ـ ـ	ـ٥ـ ـ	ـ ـ
مستفعلن	٢مستفعلن	فعلن

نكتفي بهذا المقدار من الأسطر، فهي توضح لنا طريقة البناء. وهذه الأسطر ترد بعد ٢٧ بيتاً من صدر وعجز على البحر البسيط. نحن هنا أمام ثلاث تشكيلات من التفاعيل، حتى البيت التاسع، منتظمة: ثنائية (سطر ٢ ـ ٣ ـ ٩) ورباعية (سطر ١ ـ ٤ ـ ٦ ـ ٧ ـ ٨) وسداسية (سطر ٥) ولكنها تتبع قواعد البسيط العروضية، وكلها تلي فيها التفعيلة فاعلن مستفعلن مباشرة، يعني أن الوحدة الايقاعية ليست مستفعلن وحدها أو فاعلن وحدها، بل مستفعلن فاعلن معاً، حتى نصل إلى السطر العاشر حيث تطالعنا التفعيلة مفعولن مستقلة وهي من مخلّع البسيط (وورودها قليل عموماً)، ثم تتجول الأسطر إلى ثلاثية وثنائية، حيث ترد في السطر ١١ مستفعلن مرتين، تليها فاعلن وهي تفعيلة السريع التي لا نلبث أن تغير موسيقى الأسطر وتجعل حركتها أسرع من قبل. ولا تضيّع هذه النقلة من وزن إلى وزن الموسيقى بمقدار ما تفيدها.

ولكن إذا عدنا إلى ما ذكرنا في المقاطع السابقة من أن الشعر الحديث لم يعد يركز على التفعيلة نفسها بل على إيقاعها وبغيره كما يرتئي، وجدنا من البديهي في هذه القصيدة انبثاق السريع من البسيط لأنّ لا اختلاف بين تفعيلاتها إلا في الفاصل فاعلن الذي يسقط منذ السطر ١١، فتتحرك الأسطر بسرعة أكبر، من غير أن يطرأ على موسيقاها خلل. وبهذا نتبين الإثراء الصوتي الذي اكتسبته الأسطر الشعرية من جراء استعمال تفعيلتين أو صورتين موسيقيتين متلاحقتين.

ويمكن أن نشير في هذا المجال إلى أكثر من عمل شعري يقوم على هذا المبدأ، كما هي الحال في قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي»[٣٩] حيث يمزج بين فاعلاتن ومستفعلن (وهما تفعيلتا الخفيف)، أو قصيدته «الأطفال»[٤٠] التي تظهر فيها أكثر من تشكيلة موسيقية. وفي ما يلي مقاطع مختلفة التشكيلات من هذه القصيدة:

١ ـ في غبار الصلواتْ
غرق الفجر ومانْ
} رمل

٢ ـ لكنّ الأطفالْ
نبع يحمل وجه الشمسْ
من أمواج الأمسْ
في شلالْ
} خبب (؟)

(٣٩) أدونيس، الآثار الكاملة، ٢/٦١٣ وما بعدها.
(٤٠) المصدر نفسه، ١/٣١٠ وما بعدها. ونشير إلى أن هذه القصيدة قد كتبت عام ١٩٥٨.

٣ ـ وفي شفاه المدينةْ (مفاعلن ـ فاعلاتن)
جرسٌ للعويلْ (فعلاتن ـ فعولْ) أو (فعلن فاعلانْ)
من ثلاثين جيلْ (فاعلاتن ـ فعولْ) أو (فاعلن فاعلانْ)
؟ .....
ضاع وجه المدينةْ (فاعلاتن ـ فعولن) أو (فاعلن فاعلاتن)
في فراغ ذليلْ (فاعلاتن ـ فعولْ) أو (فاعلن فاعلانْ)

نلاحظ هنا النقلة من القسم الأول إلى الثاني إلى الثالث. وما يهمنا هنا هو القسم الثالث لأنه هو الذي يحمل ازدواجية في التفعيلة. ولكن التفعيلتين الأساسيتين فيه (فاعلاتن وفعولن) لم تردا معاً هكذا في عروض الخليل، فليس الوزن هنا الرمل ولا الخفيف ولا المديد. إنه وزن ركبه أدونيس، ويقوم على التفعيلة فاعلاتن مع ما يلائمها من تفعيلات قبلها أو بعدها يمكن أن تؤدي دورها الموسيقي المطلب. ولهذا السبب نجد في السطر الأول من القسم الثالث التفعيلة مفاعلن تسبق فاعلاتن، في حين أننا نجد فعولن وفعولْ تليان فاعلاتن فيما بعد. وحتى لو أخذنا الفرضية الثانية المعروضة في التفعيلات لظلت شاذة (فاعلن فاعلانْ) لأننا نصطدم بفاعلن فاعلاتن. بل أكثر، لو تابعنا قراءة القصيدة، لوجدنا أنفسنا أمام المقطع التالي:

٤ ـ وبكاء الأطفالْ (فعلاتن ـ مفعولْ)
يفتح باب الفجرْ (مفتعلن ـ مفعولْ)
وبكاء الأطفالْ (فعلاتن ـ مفعولْ)
مطر الأرض وقود العمرْ (فعلاتن ـ فعلاتن ـ فَلْ)

هذا المزج الغريب بين التفعيلات ـ ولا سيما في السطر الرابع ـ له وظيفة موسيقية ذات علاقة بحركة القصيدة المتغيرة. وفي الواقع، لو عدنا إلى نظرية الأصوات الناتجة عن مقاطع التفعيلة لوجدنا أن القسم الثاني الذي عرضنا له من هذه القصيدة، وهذا القسم الرابع إنما ينتظمان في نمط واحد من التركيب الموسيقي، بحيث يقومان على الأسباب الخفيفة (/٥) والفواصل الصغرى (///٥) فقط دون سواهما. ففعلن تتألف من سببين خفيفين (/٥/٥) وفَعِلُن تتألف من فاصلة صغرى (///٥) ومفتعلن من سبب خفيف وفاصلة صغرى (/٥/٥///) أي مثل فعلاتن ولكن مقلوبة، أما مفعولْ فمن سببين خفيفين مضافاً إلى السبب الثاني الأخير سكوناً لأنه القافية وهذا لا يؤثر في طبيعة الايقاع الذي نعرض له. ولعلنا لهذا السبب لم نجد في القسمين الثاني والرابع المعروضين أية تفعيلة على فاعلاتن كما هي الحال في القسم الثالث لأن

فاعلاتن لا تحتمل ـ إيقاعياً ـ على فاصلة صغرى. على أنّ هذا يمكن أن يحدث في مواقع أخرى إذا لم يشكل خللاً في الموسيقى كما هي الحال في جواز فعلن من فاعلن لأنها لا تشكل خللاً إيقاعياً[٤١].

أخيراً، بعد هذا العرض لأوزان القصيدة الحديثة يبقى أن نتوقف عند مسألة مهمة ودقيقة من مسائل تشكُّلها عنيت: قصيدة النثر في الفصل اللاحق.

(٤١) ولقد ورد هذا في القصيدة المذكورة وذلك في السطر الأول من مقطعها السابع إذ يقول أدونيس: «لو جرحنا الصلوات» (فاعلاتن ـ فَعِلاتن).

الفصل الثاني:

قصيدة النثر

١ ـ مدخل:

ما من شك في أنّ الظاهرة الفنية التي اصطُلِحَ على إعطائها اسم «قصيدة النثر» مهمة جداً في الشعر العربي الحديث، لأنها ضربت في العمق كل ما استقر في الأذهان عن مفهوم الشعر، والكتابة الشعرية. إنها إذاً، عملية حديثة فعلاً، لم تدخل إلى العالم العربي إلا مؤخراً، وبعد أن اطلّع الشرقيون على النتاج الغربي الحديث، أي أنها لم تكتب كشعر، بكل ما في هذه الكلمة من معنى، إلا في الحقبة الأخيرة من تاريخ الأدب العربي. وقد تمكن هذا النمط الكتابي من أن يفرض نفسه، أو، بتعبير آخر، تمكن من أن يحصل على «حق الإقامة في مدينة الشعر»[1].

وقد أسهمت مجلة «شعر» في تنمية هذا النوع من الكتابة إلى حد كبير، ودعا إليه عدد من روادها، وأسهموا فيه بنشر قصائدهم النثرية في المجلة، وعلى رأسهم أنسي الحاج[2]، وتيراز عواد[3]، ومحمد الماغوط[4]، ويوسف الصايغ[5]، وغيرهم... وكان لا بد من قيام معارضة كبيرة لهذا النسق الفني، فمنهم من يعارض ومنهم من يشجع...

٢ ـ النثر الشعري وقصيدة النثر:

لا بد أولاً من أن نميز بين القصيدة النثرية التي تنتمي إلى نوع «الشعر المنثور»،

(١) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥٥.
(٢) له بيان مهم حول قصيدة النثر، هو مقدمة ديوانه «لن». وهذا البيان من أوائل ما كتب في هذا الموضوع.
(٣) راجع قصيدتها مثلاً: «بيوت العنكبوت»، مجلة شعر، عدد ٢٨، خريف ١٩٦٣، ص ٩ وما بعدها، وكذلك ديوانها: بيوت العنكبوت، مطابع الخال اخوان، ط ١، ١٩٦٧، ص ٤١ وما بعدها.
(٤) راجع مثلاً قصيدته: «الرجل الميت»، مجلة شعر، عدد ١٠، ربيع ١٩٥٩، ص ٢٤ وما بعدها.
(٥) راجع قصيدته المهمة: «شمة أنيون»، مجلة شعر، عدد ٢٣، صيف ١٩٦٢، ص ٥٩ وما بعدها.

وبين «النثر الشعري»[6]. فالثاني نثر تغلب عليه النزعة الشعرية والعاطفية، مسطّح في غنائيته، بمعنى أنه لا يشكل قصيدة ذات وحدة عضوية وتنام من الداخل. ويحدده أنيس المقدسي بأنه «أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة العاطفة وبعد في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفر على المجاز»[7]. في حين أن «الشعر المنثور» هو قصيدة متكاملة، لا مجرد مقطوعة نثرية، لها بناؤها الداخلي الخاص، وروابطها العضوية الفنية. ويحدده أنيس المقدسي بقوله إنه «محاولة جديدة قام بها بعضهم محاكاة للشعر الأفرنجي»[8]. في حين يحددها كمال خير بك انها «مجموع العمل الشعري «المحرر» من القافية والإيقاع المميزين للنظم»[9]. ويرى أنسي الحاج أن «قصيدة النثر» هي قصيدة تقوم على ثلاثة شروط: «الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والمجانية». ففيها «قوة تنظيم هندسي»، وقد نشأت ضد القيد والصرامة[10]. وهي «خليفة هذا الزمن، حليفته، ومصيره»[11]. أما عبدالحميد جيدة فيقول إن قصيدة النثر قد «خرجت خروجاً كلياً عن النموذج الشعري السائد الذي كان يُفرض على الفنان فرضاً، واعتمدت على ذات الشاعر في خلق الصور وابداعها والتعابير والموسيقى بحرية مطلقة»[12]. وقد عبّر أدونيس في مقال له عن الحدود الفاصلة بين النثر والشعر، واعتبر أن كتابة الشعر بأسلوب مختلف عن أسلوب النظم، وكتابة «القصيدة النثرية» أمران طبيعيان»[13].

لكن تجربة «القصيدة النثرية» جاءت، من غير شك، متأثرة بالغرب، وإن يكن لها بعض الروافد العربية الأصيلة في التراث، كالقرآن الكريم؛ ونورد مثلاً على ذلك، جاء فيه: «الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دُرّيّ يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية

(٦) راجع في هذا: أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٧٣، ص ٤١٩ وما بعدها.
(٧) المرجع نفسه، ص ٤٢٠.
(٨) الموضع نفسه.
(٩) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥٥.
(١٠) أنسي الحاج، لن، ص ١٧.
(١١) المصدر نفسه، ص ٢١.
(١٢) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣١٧.
(١٣) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، عدد ١١، صيف ١٩٥٩، ص ٨٤ ـ ٨٥.

يكاد زيتها يضيء لو لم تمسسه نار، نورٌ على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس. . .»[14] وراحت قصيدة النثر تتطور شيئاً فشيئاً مع رواد الحداثة التي بلغت مستوى مرموقاً من الفنية، واعتمدها العديد من الشعراء في كتاباتهم.

ولعل أول شاعر أجنبي استعمل «قصيدة النثر» بشكل ناضج هو الشاعر الانكليزي والت ويتمان الذي يقول عنه عزرا باوند إنه «الرجل الأول العظيم الذي كتب بلغة قومه»[15].

هذا الشاعر الفذّ أعلن للنقاد الأوروبيين، منذ القرن الماضي، أن النظم الشعري ليس مجرد تقنية ميتة[16]. واستطاع بفرادته وقريحته الفنية أن يعطي الدليل على هذا. وكانت قصائده تشق طريقها إلى الوجود، بعد أن سبغت على نفسها حلّة جديدة وطريقة متميزة.

وقد أخذ بهذه الطريقة، شعراء كثيرون، ومنهم عزرا باوند وت. س. اليوت على سبيل المثال. وشاعت «قصيدة النثر» شيوعاً كبيراً، وأدرجت في نسقها أعمال عظيمة، نذكر منها مثلاً «أغاني» Cantos لعزرا باوند، و«الأرض الخراب» و«الرجال الجوف» لاليوت.

وفي الأدب الفرنسي ظهر هذا الاتجاه مع الشاعر الكبير شارل بودلير، في مؤلّفه «كآبة باريس» Le Spleen de Paris، إذ نجد «اختباراً نثرياً لنظم شعري»[17] ومناخاً سمفونياً حيث الموسيقى لا يمكن أن يصدرها الا موسيقيّ يتابع أنغام منظومته بدقة[18]. وتطورت هذه القصيدة مع رامبو وملارميه، بل إنّ الثاني كتب عمله العظيم «رمية نرد» Coup de dé قصيدة نثرية ضخمة. ومال إلى هذا الاتجاه أبوليير والدادائيون والسرياليون، وبول فاليري في بعض شعره، إلى أن أصبحت «قصيدة النثر» هي الشكل الأساسي المعتمد في الشعر الفرنسي. وتنوّعت الاتجاهات مع كل شاعر، الأمر الذي يعني أن هذا النسق من التعبير يصلح جداً لجميع الاتجاهات.

(١٤) النور/ ٣٥.

(١٥) Several writers, whitman, Edited by Roy Harvey Pearce, Prentice Mall, Englewood Cliffs, N.J. 1962, p.9.

(١٦) Ibid, p.38.

(١٧) Baudelaire, Le Spleen de Paris, Livre de Poche Classique, Librairie Générale Française, 1964, p.5-6.

(١٨) Ibid, p.8.

فنحن نجد مثلاً قصيدة النثر مع رينيه شار صالحة للتعبير عن الغنائية الهادئة الحالمة التي «تقترح على الإنسان حياة فضلى في محيطه الإنساني والاجتماعي»[19]. كما نجدها، مع سان جون بيرس تندرج في إطار غنائية ملحمية مميزة تفرد بها هذا الشاعر.

واستطاعت «القصيدة النثرية» أن تعبّر عن تلك الغنائية المتأملة والساخرة مع يوجين غيللفيك Guillevic، ولا سيما في مجموعته «الأرض» Terraqué، وكذلك مع فيليب جاكوتيه، أو أن تلبس ثوباً من الغنائية التي تنحو منحىً انسانياً شاملاً، وتقترن برعشة طوطمية ـ وثنية، لا تخلو من صوفية رائعة، كما هي الحال في شعر إيف بونفوا.

لكن «قصيدة النثر نحت منحىً آخر غير الغنائية، غذّاها الاتجاه اللغوي الذي ركز في كتاباته على اللغة نفسها كمفتاح للفن؛ وهذا واضح مع حركة «تِلْ كيلْ» Tel Quel التي انبثقت عنها ثلاث مجلات رئيسة: الأولى تحمل اسم الحركة نفسها، والثانية تحمل اسم «تغيير» Change، والثالثة أصدرها الشاعر ميشال ديغي تحمل اسم «شعر» Poésie»[20].

٣ ـ قصيدة النثر في الأدب العربي:

أما بالنسبة إلى الأدب العربي، فإن «قصيدة النثر» شكل دُعيَ إلى الأخذ به منذ هذا القرن. ولم يبلغ تركيبه الناضج فنياً إلا مع تجمُّع «شعر». لكنه، على أية حال، شكل ظهر بتأثير من الغرب وإن كانت له بعض جذور محدودة في التراث العربي سنعرض لأهمها. وقد مثّل الشاعر ت. س. اليوت دوراً كبيراً في هذا المجال بإظهاره شعرية اللغة العامية، وامكانية إدراجها في قصيدة متكاملة، مع التمييز بين موسيقى النظم وموسيقى النثر واللغة المحكية[21]. ولكن ضَرْبَ العروض الكلاسيكية والتحرر منها لا ينبغي أن يكون وسيلة للتخلص من صعوبات الشكل، لأن هذا دليل على رداءة

(١٩) بول شاوول، كتاب الشعر الفرنسي، دار الطليعة، ط ١، ١٩٨٠، ص ٣٢.

(٢٠) المرجع نفسه، ص ٤٣.

(٢١) يراجع في هذا الأمر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٠٦ وما بعدها، وميزيره سفال، الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، ص ٧٨ وما بعدها. وكذلك: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط ١، ١٩٧١، ص ١٩ وما بعدها.

(٢٢) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ٢٤.

الشاعر[٢٣]، المطلوب، بنظر إليوت، هو تحطيم الأشكال واعادة صُنْعها باستمرار[٢٤].

كان أمين الريحاني من أوائل الذين استعملوا «الشعر المنثور» في ريحانياته[٢٥]، واعتبره شعراً (يتضح هذا من كلامه على مقدمة ديوان أحد الشباب حيث القصائد منثورة، قال: هوذا ديوان شعر لشاب هام بالحب والجمال والفضيلة ونبذ في صنعة الشعر القوالب والقياسات المعروفة كلها، فصاغ لفكره وخياله وعاطفته القالب الذي ظنه مناسباً لها»[٢٦]. وقد قام الريحاني بكتابة هذا النوع من الشعر من غير اعتبار لمبدأ الوزن الذي يقوم عليه الشعر العربي التقليدي، هاجراً بذلك نظرية العروض العربية الأساسية في النظم. وهنا ينبغي أن نميز بين مفهوم النظم ومفهوم الشعر. فالأول يقوم على قواعد وضوابط يحددها علم العروض والقافية. إنه، إذاً، وسيلة آلية إلى حد ما، تعتمد أساساً على الممارسة والتعلّم. يمكن أن تُعتبر ألفية ابن مالك نظماً، ولكنها ليست شعراً في حال من الأحوال، وكذلك حِكَمُ زهير بن أبي سلمى، وما إلى ذلك من نصوص تراثية عربية منظومة نظماً. الشعر شيء آخر، يرتبط بالذات ارتباطاً مباشراً، وبالتجربة والمعاناة. إنه يرصد الرعشات الهاربة من جوهر الأشياء، ويحتاج إلى الموهبة. كل شاعر عظيم لا بد من أن يكون إنساناً موهوباً.

تضرب «قصيدة النثر» جذرياً مفهوم النظم[٢٧]، وتنفلت من جميع القيود التي تغلّ الشاعر. وقد حاول الريحاني في قصائده المنثورة أن يقوم بهذا، متأثراً بالغرب، على الرغم من أنه لم يتمكن من رفع تقنية هذه القصائد إلى مستوى مرموق، وهذا أمر مهم. يقول مثلاً في آخر قصيدة كتبها[٢٨]:

«أُمّنا، رُحماكِ

(٢٣) المرجع نفسه، ص ٢٥.

(٢٤) أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ص ٤٢٠، وعبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣١٩.

(٢٥) المرجع السابق الأول، ص ٤٢١.

(٢٦) يقول أدونيس: «إنها (أي قصيدة النثر) تشير، من جديد، في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات... ولعل التعريف القائل ان الشعر هو الكلام الموزون المقفى لم يكن الا تعبيراً عن الفصل نوعياً بين الشعر والنثر. فالشعر لا يختلف عن النثر، من الناحية الكمية وحسب بل يختلف كذلك من الناحية الكيفية: إن جوهره من طبيعة أخرى... غير أن الشعر لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه. بل إن العروض ليست الا طريقة من طرائق التعبير الشعري ـ هي طريقة النظم» (مقدمة للشعر العربي، ص ١١٣ ـ ١١٤).

(٢٧) أولى «قصائد النثر» كتبها الريحاني عام ١٩٠٥.

ان في قلبك إيماناً خالداً الاخضرار، كالغار،
وعطفاً ذا نَوْرٍ وثمار،
وورعاً من شجرة الرمل الأطهار،
وان في روحك وحياً بعيد الرؤى، بعيد القرار،
فهل تحيء بمينك بما ليس في روحك وقلبك؟
هل يأكل أبناؤك الحنظل، ومن يد أبنائك؟»[٢٩].

هذه «القصيدة النثرية» تبقى ساذجة فنياً. إذا صح التعبير، على اعتبار أنها تستوحي الأسلوب الشعري القديم في كتابة شعرها المنثور، فثمة قافية مسجّعة تكون أحياناً غير ضرورية كقوله: «إيماناً خالداً الاخضرار كالغار»، لأن تشبيهه «الايمان الخالد الاخضرار» بالغار أضعف الصورة، لكي يتمكن من استعمال السوري: كما أن أحرف العطف كثيرة، والاستفهام مسطّح، وكذلك نمط التعبير، وغير هذا من مآخذ كثيرة. و«قصائد النثر» التي كتبها الريحاني كانت كلها كذلك. بيد أن أهميتها ليست في أسلوبها، بل في دعوته هو الى اعتبار النثر شعراً، وإن لم يميز بين حدّ النثر وحدّ الشعر.

وما ليثت هذه الطريقة الفنية أن راحت تنتشر في الأوساط الادبية، فتظهر قصائد منها على صفحات الجرائد والمجلات منذ أوائل القرن العشرين، من قصيدة «ألحان الجراجم» لخليل الهنداوي، إلى «نشيد القافلة» لرئيف خوري، و«وداع لبنان» لميّ زياده، وغيرها... وقد وصلت بعض كتابات جبران خليل جبران الى مستوى «قصيدة النثر»، لا سيما في مؤلفاته: «المجنون» و«النبي»، وبصورة خاصة «آلهة الأرض».

ويبدو أن ميخائيل نعيمة يقرّ بالقصيدة النثرية أيضاً، وإن كان إقراره هذا صراحة قد جاء من غير أن يدعو إليها أو يمارسها ممارسة واعية. يقول: «الشعر شعر لا فرق بين منظوم ومنثور. نزعة في الإنسان يحاول بها أن يعبّر عن الحياة كما يراها في نفسه وفي الكائنات حواليه. وما الفرق بين الشعر المنظوم والشعر المنثور إلا في أن الأول قابل للغناء، والثاني غير قابل»[٣٠].

(٢٨) أمين الريحاني، قصيدة: «الزعيم الشهيد»، الاوديسه، عدد ١٧، السنة الثانية، أيلول ١٩٨٣، ص ١٦.

(٢٩) ميخائيل نعيمة، مقابلة معه بعنوان: «الموت تدبير رباني جميل...»، أجراها: ربيعة أبي فاضل، النهار ١٩٨٤/٣/٢٤.

لكن تسمية «قصيدة النثر» لم تأتِ مع تنظير لها إلا بدءًا بتجمُّع «شعر»؛ وكانت مجلة هذا التجمُّع أول من ميز بين النظم والشعر في مقال كتبه أدونيس[٣٠]. وقد نشرت أعمالاً شعرية مكتوبة في قالب نثري، بعضها كانت له أهمية كبيرة، كقصيدة «شمة الفيون» ليوسف الصايغ، وقد أشرنا إليها في الهوامش (هامش ٥).

٤ ـ الروافد العربية لقصيدة النثر:

قلنا إن «قصيدة النثر» كانت نتيجة تأثر بالغرب. ولكن هذا لا ينفي ارتباطها ببعض الجذور التراثية الشرقية بعامة (كالكتب الدينية)، والعربية بخاصة كالقصص الغرامي (بعض مقاطعه) في خلال الحقبة الأموية وأوائل العصر العباسي[٣١] و (القرآن الكريم) بشكل خاص والشطح الصوفي الذي يُعتبر من أهم الآثار التراثية العربية.

أ ـ القرآن الكريم: كان القرآن الكريم أهم عمل نثري قديم عند العرب على الاطلاق. لكن طبيعة هذا العمل الكبير تختلف كثيراً عن غيره، وتتميز عنه بفنيتها غير المألوفة التي فاقت، أحياناً كثيرة، الشعر نفسه، ولا يخفى على أحد أهمية الشعر عند العرب.

على أننا لا نبالغ إذا قلنا إن بعض مقاطع القرآن الكريم تدخل هي نفسها في مجال الشعر. فنحن «نلمس هذه الصلة، أو الوساطة بين الشعر والنثر في القرآن»، كما يقول فؤاد افرام البستاني[٣٢]، بل نجد بعض السور في القرآن تأتي على أوزان عروضية عربية، إليك بعضاً منها:

١ ـ ورد في سورة الهمزة:

● ويلٌ لكل همزة لُّمَزَةٍ.

ويلن لكل	ـل همزتن	لمززتنْ
/٥/٥ //	/// ٥//	/// ٥
ـ ٥ ـ ـ	ـ ٥ ـ ٥	ـ ٥ ـ ٥
مستفعلن	مفاعلن	مفاعلن (رجز)

(٣٠) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، عدد ١١.
(٣١) بول شاوول، ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، ص ١٥٥ ـ ١٥٦.
(٣٢) البستاني، الروائع، الشعر الجاهلي/ الشنفري، المكتبة الشرقية، ط ٢، ١٩٦٩، ص ٢٢.

● يحسب أنَّ ماله أخلده[٣٣]

يحسب أنـ	ـن مالهو	أخلدهو
/٥ // /٥	/٥ // ///	/٥///٥/
ـ ٥٥ ـ	٥ ـ ٥ ـ	ـ ٥٥ ـ
مفتعلن	مفاعلن	مفتعلن (رجز)

جاءت هاتان الآيتان على وزن الرجز، وكلتاهما تمثلان بيتاً مشطوراً.

٢ ـ وورد في سورة العصر:

● إنَّ الانسان لفي خُسْرٍ[٣٤]

إنـل	انسا	ن لفي	خسرن
/٥/٥	/٥/٥	٥///	/٥/٥
ـ ـ	ـ ـ	ـ ٥٥	ـ ـ
فَعْلن	فَعْلن	فَعِلن	فَعْلن (خبب)

وقد جاءت هذه الآية على وزن الخبب وتمثلان بيتين مشطورين.

٣ ـ وورد في سورة الكوثر:

● إنا أعطيناك الكوثرْ[٣٥]

إننا	أعطيـنا	كل	كوثر
/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥
ـ ـ	ـ ـ	ـ ـ	ـ ـ
فعْلن	فَعْلن	فَعْلن	فَعْلن (خبب)

قد جاءت هذه الآية أيضا على وزن الخبب وتمثل بيتا مشطورا.

وهذا ليس بأمر غريب في النثر القديم. فقد أُلِفَ مثله في الأمثال القديمة، حيث

(٣٣) الهمزة/ ١ ـ ٣.
(٣٤) العصر/ ٢.
(٣٥) الكوثر/ ١.

نجد بعضها على أوزانٍ عروضية مألوفة، وربما كان سبب ذلك أن الأذن العربية القديمة اعتادت أوزان النظم. نضرب بعض الأمثلة على ذلك:

١ ـ إنَّ البغاث بارضنا يستنسرُ

إننل بغا	ث بأرضنا	يستنسرو
/٥/٥/٥	/٥// ///	/٥/٥ //
ـ ـ ـ	ـ ٥ ـ ٥ ٥	ـ ٥ ـ ـ
مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن (كامل)

٢ ـ في بيته يؤتى الحكمْ

في بيتهي	يؤتل حكم
/٥/٥/٥	/٥/٥/٥
ـ ٥ ـ ـ	ـ ٥ ـ ـ
مستفعلن	مستفعلن (رجز أو كامل)

٣ ـ إنَّ البلاءَ موكَّلٌ بالمنطقِ

اننل بلا	ء موككلن	بلمنطقي
/٥/٥/٥	/// ٥ //	/٥//٥/٥
ـ ٥ ـ ـ	ـ ٥ ـ ٥ ٥	ـ ٥ ـ ـ
مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن (كامل)

٤ ـ وعند جُهْيَنةَ الخبرُ اليقينُ

وعند جهيـ	ـنتل خبرل	يقينو
/٥///٥/	/٥///٥/	/٥/٥ //
ـ ٥ ـ ـ ٥	ـ ٥ ـ ـ ٥	ـ ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن (وافر)

٥ ـ قطعت جَهيزةُ قولَ كلِّ خطيبِ

قطعت جهيـ	ـزةُ قول كلـ	ـل خطيبي
/٥//٥///	/٥//٥///	/٥////
ـ ٥ ـ ٥ ٥	ـ ٥ ـ ٥ ٥	ـ ـ ٥ ٥
متفاعلن	متفاعلن	فعلاتن (كامل)

٦ ـ كلُّ فتاةٍ بأبيها مُعْجَبَهْ

كلل فتا	تن بابيـ	ـها معجبه
/٥//٥/	/٥///٥/	/٥/٥/٥/
ـ ٥ ـ ـ	ـ ٥ ـ ـ	ـ ـ ـ ٥
مفتعلن	مفتعلن	مستفعلن (رجز أو كامل)

٧ ـ فإنَّ غداً لناظره قريبُ

فانن غدن	لناظرهي	قريبو
/٥///٥/	/٥///٥/	/٥/٥/
ـ ٥ ٥ ـ ٥	ـ ٥ ٥ ـ ٥	ـ ـ ـ ٥
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن (وافر)

٨ ـ إلى حيث ألقت رحلها أمُّ قشعمِ

الى حيـ	ـث القت رحلـ	ـلها أمـ	ـم قشعمي
/٥/٥	/٥/٥/٥/	/٥//٥	/٥///٥/
ـ ـ ٥	ـ ـ ـ ٥	ـ ـ ٥	ـ ٥ ـ ٥
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن (طويل)

٨ ـ إنَّ الشقيَّ وافد البراجمِ

اننش شقيـ	ـي وافدل	براجمي
/٥/٥/٥	/٥//٥/	/٥//٥/
ـ ـ ـ ٥	ـ ٥ ـ ٥	ـ ٥ ـ ٥
مستفعلن	مفاعلن	مفاعلن (رجز أو كامل)

١٠ ـ إيّاكِ أعني فاسمعي يا جارة

إياك أعـ	ـني فسمعي	يا جاره
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥/٥/٥/
ـ٥ـ ـ	ـ٥ـ ـ	ـ ـ ـ
مستفعلن	مستفعلن	مفعولن (كامل أو رجز)(٣٦).

لكن هذا لا يعني أن «قصيدة النثر» قد تقرب النظم، فليس ما عرضنا سوى أمثلة. ما نود قوله هو أنّ بعض المقاطع في القرآن الكريم شعر بكل ما في الكلمة من معنى، على نحو المقطع الذي سبق أن أوردناه من سورة النور. وفي ما يلي نورد مقطعاً آخر: «والنجم إذا هوى، ما ضَلّ صاحبكم وما غوى، وما ينطق عن الهوى، إن هو إلا وحي يوحى، علّمه شديد القوى، ذو مرّة فاستوى وهو بالأفق الأعلى، ثم دنا فتدلى، فكان قاب قوسين أو أدنى، فأوحى إلى عبده ما أوحى. ما كذب الفؤاد ما رأى»(٣٨). نحن هنا أمام كتابة شديدة الإيحاء والإيجاز، ولكن ليس بمعنى الإيجاز البلاغي المعروف، بل بمعنى اللُّمَح الشعرية، تواكبها موسيقى داخلية متأتية من النَّبْر في الكلمات، بغضّ النظر عن السجع.

ب ـ **الشطح الصوفي**: لا يمكننا أن نهمل بحال الكتابات النثرية الصوفية وأثرها في قصيدة النثر ـ ونخص منها الشطح. فالصوفية نفسها أشبه بالكتابة السريالية في بعض جوانبها، بحيث تعتمد كلتاهما على اللاوعي، وعلى مخزون الذاكرة الإنسانية. كل شيء، هنا تابع من نشوة الحالة إذا صح التعبير، من غيبوبة خاصة تخرج الانفعال خاماً. هكذا الصوفية في حالات الشطح والانخطاف، وهكذا السريالية. يقول بريتون: «مَثَلُ الصور السريالية كمثل صور الأفيون التي لا يعود الإنسان يستحضرها بل تأتيه من ذاتها تلقائية طاغية. إنه لا يستطيع صرْفها، إذ تغدو الإرادة لا قوة فيها ولا سيطرة لها على القوى»(٣٩). في ظل غيبوبة كهذه لا يمكن أن ينتظم الإنسان ما يكتب، أو أن يفكر فيه. إنه «ينخطف» و«يشطح». ويمكننا هنا أن نربط بين نمط الكتابة الآلية السريالية، وبين الكتابات الصوفية في الشطح، وإن يكن الموضوع مختلفاً

(٣٦) قارن: فؤاد افرام البستاني، الروائع ـ الشعر الجاهلي/ الشنفري، ص ٢٣.
(٣٧) يقارن: المرجع نفسه، ص ٢٣ ـ ٢٤.
(٣٨) النجم/ ١ حتى ١١.
(٣٩) أندريه بريتون، بيانات السوريالية، ص ٥٥.

والزاوية الحضارية لكل من الصوفية والسريالية مختلفة جداً. في هذه الحالُ تتحتم كتابة «قصيدة النثر».

والشطح هو حال من الحالات الصوفية تنتاب صاحبها عندما يصل إلى ما يسمى بالحالة الإشراقية، أو بالحلولية الصوفية، فيخال أن الله حلَّ فيه أو حلَّ هو في الله والمحد به. وقد قيل إنه «كلام يترجمه اللسان عن وجد يفيض عن معدنه، مقرون بالدعوى»(٤٠). والشطح أشبه بنوع من الهذيان ينتج عن حال الوجد، أو العشق الإلهي. عندئذ يكتب الصوفي وهو في نوع من الغيبوبة، وتكون كتاباته صعبة وغريبة المدلول والأسلوب. ومن أشهر من عرف في هذا المجال الحلاج والسهروردي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار وابن عربي والنفّري. سنورد مثلين على الشطح كنواة تراثية من نوى «قصيدة النثر»، المثل الأول:

«وقال لي حقيقة التَّوْحِيَة أن أعلّقك بي لا في معنى ولا بمعنى، ولن تناله بحرق الخوفُ ما سواه.

وقال لي أفسدتك على كل شيء، وجعلت ذلك حجاباً بينك وبينه، فلا تحرق الحجاب بالتعرض له فأرسل عليك مذلّته.

وقال لي لو صلحت لشيء ما أبديتُ لك وجهي.

وقال لي إذا اعترض لك السوى بفتنته فانظر إلى أولية انشائه ترَ ما يسقطها عنك، فإن لم ترَ في أولية انشائه فانظر إلى آخرته ابدائه ترَ الزهد فيها ولا تراه.

وقال لي الأولى قوة الأخرى ضعف، فاستغفرني من ضعف قويت عليه بضعف.

وقال لي إذا لم ترني فلا تفارق اسمي»(٤١).

المثل الثاني:

«رأيتُ طيراً من طيور الصوفية، عليه جناحان، وأنكر شأني حين بقي على الطيران،

فسألني عن الصفاء، فقلت له «اقطع جناحك بمقرض الفناء والا فلا تتبعني».

(٤٠) عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص ١٤٠.
(٤١) النفّري، كتاب المواقف، دار العالم الجديد، منقول عن الطبعة الأولى ١٩٣٤، ص ٣٣.

فقال «بجانح أطير»، فقلت له «ويحك!» ليس كمثله شيء، وهو السميع البصير» فوقف يومئذ في بحر الفهم وغرق

وصورة الفهم هذا رأيت ربي بعين قلب،

فقلتُ «من أنت؟» قال «أنت!» فليس للأين منك أين
وليس اين بحيث أنت وليس للدهر عنك وهم،
فيعلم الوهم اين أنت الذي حُزْتَ كل أين،
بنحو لا أين فأين أنت؟»[٤٢].

إن خطورة مثل هذين النصين تكمن في طريقة التعبير ـ وهي طريقة ليست شائعة عند العرب ما خلا النتاج الصوفي. فنمط العلائق بين بنى الكلام هو غير ما عرفنا مع القصيدة التقليدية لأن التعبير ههنا هو نقيض المباشر والجاهز، ويتخطى الحدود التقليدية للمعرفة الكتابية. بمعنى آخر، إنه يضرب قواعد الكتابة المألوفة، مؤسساً ـ بوعي أو بلا وعي ـ اتجاهاً جديداً للنص تنتفي فيه القَبْليّات من نُظُم وأساليب ومناهج. إنها كتابة ضد التسطيح، لأنها لا تؤدي المعنى تأدية عادية، وبالتالي فهي كتابة تخريبية وتجديدية. لكنها صادقة كل الصدق، لأنها تنبع مباشرة من معدن الانسان الأصيل في حال انخطافه التام، وتنزُّهه عن التفكير بالعبارة وتنميقها وبلاغيتها، وما شابه. وهذا يستتبع ضرب قواعد الوزن نفسها، لأنها تتلاشى قسراً هنا.

وما من شك في أن هذا النسق من التعبير كان له أثر كبير في الشعر العربي الحديث. فالمقطع الثاني المذكور (مقطع الحلاج) يظهر بعض أثره مثلاً في قصيدة أدونيس «السماء الثامنة»[٤٣]. واللغة الصوفية كان لها بدورها أثر في نتاج بعض الشعراء أبرزهم على الاطلاق سمير الصايغ. يقول مثلاً:

«أفرح بك غائباً هذا الغياب وراء غمغمة الكلام
وراء الحيرة في ابعادك عن ملمس العين
أفرح بك غائباً عن احتمال البصيرة لرؤيتك
كنتُ أفرح بي

(٤٢) Kitâb Al Tawasin, publié par Louis Massignon, Paris, Paul Geutner, 1913, p.30-31.

(٤٣) راجع: أدونيس، الآثار الكاملة، ٢/٤٣٥ و٤٣٦.

منتظرُني انتظارَ من لا يجيء»[٤٤].

هذا الكلام أقرب الى الشطح الصوفي منه إلى أي كلام آخر، وإلى موقف المتصوفين في إشراقهم وحلولهم. فـ «أنا» الشاعر هنا تتحول مباشرة إلى الآخر، وكذلك «أنا» الآخر تتحول، بدورها، إلى الشاعر ولا يعود ثمة مجال لفسخهما (أفرح بك... افرح بي... منتظرني). وهل ينبغي على الشاعر هنا أن يقول كلامه منظوماً؟

٥ ـ مؤيدو قصيدة النثر ومعارضوها:

لقد أوجد مبدأ قصيدة النثر دعاة لها ورافضين. فجعل بعضهم يهاجمها على أساس أنها أمر يخلّ بمفهوم الشعر نفسه، ويرى أنها أشبه بنوع من تغطية الضعف عند بعض من يدّعون الشعر، لأنهم عاجزون عن استعمال الوزن. ويوجه هؤلاء تهمة إلى رواد الحداثة، أو بالأحرى إلى بعضهم، ولا سيما إلى رواد مجلة «شعر»، مفادها أن الخلط الذي يمارسون بين النثر والشعر يهدم الشعر نفسه، لأنه يلغي أهم عنصر فيه: الموسيقى.

وانبرى بعضهم يدود عن «قصيدة النثر» ويدعو إليها، وينظّر لها، ويجعلها شعراً كغيرها من القصائد، بل وصل الأمر ببعضهم إلى اعتبارها الصورة الشعرية الأكثر تطوراً، والوحيدة التي لها حق البقاء. وأول من دافع عن «قصيدة النثر» بشكل منظم ومتتابع هو مجلة «شعر»، وركز على هذا، من ثم، أدونيس ومجلة «مواقف».

أ ـ معارضو القصيدة النثرية:

أما معارضو «القصيدة النثرية»، فبعضهم كان معتدلاً، يحكم عليها من خلال تفريقه بين الأشكال الكتابية «شعر/ نثر ـ وفي هذا التفريق يؤخذ بعين الاعتبار أن الشعر هو «الكلام الموزون المقفى»، ولكن، إضافة إلى ذلك فيه عاطفة وموسيقى وايحاء. ومن هؤلاء سعيد عقل، فهو يرفض تسمية «قصيدة النثر»، ويعتبرها نثراً فنياً له جمالاته الخاصة، ولكنها ليست بشعر في حال من الأحوال. يقول: «قصيدة النثر تسمية بشعة، وأنا هنا أتذكر العرب. فعندما كان يقال في الأدب العربي: فلان إمام الصناعتين، كان العرب يملكون الموقف الاحترامي من المنظومة والمنثورة.

في العصر الحديث، خذ مثلاً أمين نخلة، لقد كتب أمين نخلة نثراً جميلاً ومذهلاً،

(٤٤) سمير الصايغ، مقام الفرس وأحوال السهم، ص ٨١.

ولم يقل إنه يكتب قصيدة نثرية. لم يستعر أمين كلمة قصيدة حتى يستطيع أن يمرر نثره. أما سوى أمين، فقد كتب نثراً، ونثراً بشعاً، ثم استعار كلمة قصيدة حتى يستطيع أن يمرر نثره. أنا أكتب قصيدة النثر، ولم يخطر ببالي، ولا يمكن أن أستعير من الفن كلمة قصيدة لنثري... أنسي. لقد كتب نثراً حلواً، وأرفض أن أقارن هذا النثر بالشعر. أنا أعكس السؤال. ما رأيك أن أقول: هذه منحوتة التصوير؟ هل توافق على هذا؟... الأدب قسمان: شعر ونثر، ولم أسمع أن أحداً قال إن الشعر أجمل من النثر... أنا لا أسمح لنفسي أن أقبل بتسميته «قصيدة النثر» لأن في ذلك إهانة للتسميتين»[45].

لا يتطرف سعيد عقل هنا بهجومه، وينطلق من مبدأ معقول. ولكنه يلح على النظم، ويبدو لنا من كلامه أنّ لا شعر من غير نظم. وهذا المنظور هو بالتحديد ما يرفضه دعاة «قصيدة النثر».

أما نازك الملائكة فقد كانت من أعنف رافضي هذا النوع الكتابي الجديد. فهي ما انفكت تندم هذه النصوص متى تسنّى لها هذا، على صفحات المجلات والصحف، وفي نقدها. وقد خصصت لهجومها العنيف هذا في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» محلاً لا بأس به، وكلمات لاذعة[46].

ترى هذه الشاعرة أنه شاع في الآونة الأخيرة استعمال لفظة «شعر» لمقطوعات أو كتب نثرية هل تخلو من كل شعر، وإن مجلة «شعر» البيروتية تبنّت هذه الدعوة، من غير أن تكون لها أهمية على أصعدة الأدب العالمي أو اللغة، أو الأمة نفسها. وتستعرض نازك الملائكة مقطعاً لمحمد الماغوط تكتبه كما يكتب النثر، بلا اعتبار لعدد الدفقات الشعورية في كل سطر. وسنورد هذا المقطع مشيرين بخط مائل (/) إلى انتهاء كل سطر:

«بلا أمل/ بقلبي الذي يخفق كورقة حمراء صغيرة/ سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما/ بقع الحبر/ وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج/ وصمت الشهور الطويلة/ والناموس الذي يمص دمي/ هي أشيائي الحزينة/ وسأرحل عنها بعيداً بعيداً/ وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان/ بعيداً عن المرأة العاهرة/ التي تغسل ثيابي بماء النهر/ وآلاف العيون في الظلمة/ تحدق في ساقيها الهزيلتين/ وسعالها البارد يأتي

(٤٥) سعيد عقل، مقابلة بعنوان: مقابلة مع سعيد عقل، جريدة اللواء، ٧ شباط ١٩٧٨.
(٤٦) الفصل الثاني من كتابها، قصيدة النثر، حتى ص ٢٢٧.

ذليلاً بائساً/ عبر النافذة المحطمة/ والزقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد/»[47].

أول ما نلاحظ هنا في إعادة الكتابة التي اقترحتها الشاعرة هو تغيير النقط والفواصل، وهي عنصر على جانب من الأهمية في القصيدة. ثم إن إهمال الأسطر هو إهمال لمناطق الدفع الحيوي في القصيدة، وتحطيمٌ لطول الشحنات الشعورية التي يتضمنها كل سطر. وتقول الشاعرة في هذه الأسطر أنها «مكتوبة نثراً اعتيادياً كالنثر في كل زمان ومكان»[48]. وليس هذا صحيحاً على الإطلاق، لأن المقطع يختلف اختلافاً كبيراً عن النثر العادي في تركيبه، وفي طبيعته، وفي صوره ومجال رؤياه. ترى هل تعتبر الناقدة، بناء على ما ذكرته ـ وهل يجوز لها أن تعتبر ـ المقطع التالي المنظوم لابن مالك شعراً:

هاك حروف الجر وهي: من، إلى
حتى، خلا، حاشا، عدا، في، عن، على
مذ، منذ، رب، اللام، كي، واو، وتا
الكاف، والباء، ولعلّ ومتى
بالظاهر اخصص: منذ، مذ، وحتى
والكاف، والواو، ورُبّ، والتا
واخصص بمذ ومنذ وقْتاً، وبربّ
منكّراً، والتاء لله، وربّ
وما رووا من نحو «ربّهُ فتى»
نزرٌ، كذا وكهاء، ونحوه أتى[49]

هل هذا شعر وما كتبه الماغوط مجرد نثر اعتيادي لا يقترب من الشعر في شيء البتة؟!

ثم ترى نازك الملائكة أن مجلة «شعر» هي مجرد مجلة تكتب بلغة عربية، وبروح أوروبية، وأنّ الداعين إلى اعتبار النثر شعراً «لا يحترمون النثر»[50]. وتنتهي إلى أن

(٤٧) محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، دار مجلة شعر، ط ١، ١٩٥٩، ص ٢٢ ـ ٢٣. وكذلك: محمد الماغوط، الآثار الكاملة، دار العودة، ١٩٧٣، ص ٣١ ـ ٣٢.
(٤٨) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٥.
(٤٩) شرح ابن عقيل (ألفية ابن مالك)، مطبعة السعادة المصرية، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط ١٤، ١٩٦٥، ٣/٢ و ١٠.
(٥٠) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٨.

هؤلاء خلطوا بين الشعر والنثر، وأنه لا ينبغي أن نزدري النثر ونعتبره دون مستوى الشعر ـ ونلتقي هنا برأيها مع سعيد عقل ـ .

وتناقش نازك الملائكة رأي الداعين إلى قصيدة النثر، فتورد مقطعاً لتدعم رأيها، يظهر فيه مفهوم ملخّص لحدود الشعر (بعد أن كانت قد عرضته قبل الفصل موضوع المناقشة). تقول: «تقع دعوة «قصيدة النثر» في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معاً، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة، كانت لديهم شعراً، وإذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلوّ كان ذلك، في حسابهم، شعراً أيضاً. فلا فرق إذاً بين الشعر والنثر لأنهما كليهما يسميان في عرفهم شعراً، وعلى هذا يكون كتاب الرافعي (رسائل الأحزان) شعراً مثل معلقة امرىء القيس تماماً، لا فرق بينهما. وما ذلك إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر، فالكلام يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لم يكن. لا بل ان النثر ـ لديهم ـ أكثر شعرية من الشعر، لأن وزن الشعر تقليدي كما سبق ان رأينا من أحكام خزامى صبري وجبرا ابراهيم جبرا»[٥١].

هنا تنطلق نازك الملائكة في نقدها من فهم خطأ كلياً للشعر وطبيعته ـ ولا سيما عندما نظن أن دعاة قصيدة النثر يرون كتاب الرافعي (رسائل الأحزان) ومعلقة امرىء القيس شعراً على حد سواء، ويحمّلهم وزر ما لم يقولوا به. بل أكثر من هذا، إنها تخرج على قوانين الجدل والمناقشة أنفسها لتقع في التصلب والتعصب، فتحدد الشعر تحديداً كلاسيكياً تراه هي مناسباً (أي أنه «الكلام الموزون المقفّى»)، وتدم كل من لا يقول بهذا الرأي. يدفعنا هذا إلى التساؤل لماذا قُبِل الانتقال إلى إلغاء الوزن في الشعر الغربي، فكتبت أعمال عظيمة شعرية من غير وزن، ونال بعضهم عليها جوائز، ورُفض هذا الانتقال في العالم العربي؟ هل إن الغربيين أغبياء أم أنهم لمسوا ما لمسوه، واعتبروا أنه جدير بالاهتمام؟ وإذا كان الداعون العرب إلى «قصيدة النثر» قد تأثروا بالغرب فلا بأس، المهم أن تكون التجربة مفيدة، ولا داعي للتهجم عليها قبل فهم جوهرها.

يبدو أن الواقع يخالف آراء السيدة نازك. وتتابع نقدها، فترى أن في لفظة «قصيدة النثر» تلاعباً لغوياً غير جائز، بل نوعٌ من الكذب واللاأخلاقية، فـ «الكذبة اللغوية لا

(٥١) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

تختلف عن الكذبة اللاأخلاقية الا في المظهر»[٥٢]. (غريب فعلاً أمر هذه اللاأخلاقية!). وبالتالي، تنطلق الشاعرة إلى إعلان أن هذا يؤدي إلى موت الشعر.

كما ترى نازك الملائكة إن رواد قصيدة النثر ينطلقون في أحكامهم على الشعر من المضمون فحسب: «يبدو لنا أن دعوة النثر، في أحكامها على الشعر، تستند إلى تعريف له يضع الإلحاح على المحتوى أو (المضمون)»[٥٣]. وإنهم يزدرون لفظة «نظم». وهذا يعني أن السيدة نازك لم تفهم شيئاً البتة من جمالية «القصيدة النثرية»، لأن هذه القصيدة تركز على الشكل تركيزها على المضمون، بل تحولت عند بعضهم مؤخراً إلى نوع من الألعاب الشكلية، ففقدت شعريتها. وترى أن التعبير الموزون يؤثر في النفس أكثر بكثير من التعبير المنثور[٥٤]، فارضة بالتالي ذوقها الخاص فرضاً.

ب ـ مؤيدو القصيدة النثرية:

يرى أدونيس ـ وهو أحد الداعين إلى «قصيدة النثر» ـ غير نازك الملائكة تماماً. ونعتبر رأيه الذي سندرجه بمنزلة رد على الآراء السابقة، وقد أورده في «مقدمة للشعر العربي» وفي «زمن الشعر». وسنعتمد على ما جاء في الكتاب الأول لأنه مماثل لما في الكتاب الثاني باعتراف أدونيس نفسه[٥٥].

يرى أن القصيدة تحولت إلى «رؤيا كونية»[٥٦]، وبالتالي إلى قصيدة منفتحة، وهذا يحتم أن يكون لها شكل جديد متفتّح. من هنا، ليس ثمة من «وجود ثابت نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة»[٥٧]. الشعر أفق، والشاعر المبدع يزيد من رحابة هذا الأفق. فالقصيدة شكل إيقاعي، إلا أنها ليست هذا فقط، بل رؤيا أيضاً.

ويصرح أدونيس أنه يعارض المبدأ الذي يعتبر أن الشعر هو النظم. يقول: «الشعر هو الكلام الموزون المقفى» عبارة تشوّه الشعر. فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق. وهي، إلى ذلك، معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية نفسها.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٢١.
(٥٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٣.
(٥٤) المصدر نفسه، ص ٢٢٥.
(٥٥) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢، ص ٨.
(٥٦) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٠٦.
(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

هؤلاء خلطوا بين الشعر والنثر، وأنه لا ينبغي أن نزدري النثر ونعتبره دون مستوى الشعر ـ ونلتقي هنا برأيها مع سعيد عقل ـ .

وتناقش نازك الملائكة رأي الداعين إلى قصيدة النثر، فتورد مقطعاً لتدعم رأيها، يظهر فيه مفهوم ملخّص لحدود الشعر (بعد أن كانت قد عرضته قبل الفصل موضوع المناقشة). تقول: «تقع دعوة «قصيدة النثر» في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معاً، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة، كانت لديهم شعراً، وإذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلوّ كان ذلك، في حسابهم، شعراً أيضاً. فلا فرق إذاً بين الشعر والنثر لأنهما كليهما يسميان في عرفهم شعراً، وعلى هذا يكون كتاب الرافعي (رسائل الأحزان) شعراً مثل معلقة امرىء القيس تماماً، لا فرق بينهما. وما ذلك إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر، فالكلام يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لم يكن. لا بل ان النثر ـ لديهم ـ أكثر شعرية من الشعر، لأن وزن الشعر تقليدي كما سبق ان رأينا من أحكام خزامي صبري وجبرا ابراهيم جبرا»[51].

هنا تنطلق نازك الملائكة في نقدها من فهم خطأ كلياً للشعر وطبيعته ـ ولا سيما عندما تظن أن دعاة قصيدة النثر يرون كتاب الرافعي (رسائل الأحزان) ومعلقة امرىء القيس شعراً على حد سواء، وتحمّلهم وزر ما لم يقولوا به. بل أكثر من هذا، إنها تخرج على قوانين الجدل والمناقشة أنفسها لتقع في التصلب والتعصب، فتحدد الشعر تحديداً كلاسيكياً تراه هي مناسباً (أي أنه «الكلام الموزون المقفّى»)، وتلوم كل من لا يقول بهذا الرأي. يدفعنا هذا إلى التساؤل لماذا قُبِل الانتقال إلى إلغاء الوزن في الشعر الغربي، فكتبت أعمال عظيمة شعرية من غير وزن، ونال بعضهم عليها جوائز، ورُفض هذا الانتقال في العالم العربي؟ هل إن الغربيين أغبياء أم أنهم لمسوا ما لمسوه، واعتبروا أنه جدير بالاهتمام؟ وإذا كان الداعون العرب إلى «قصيدة النثر» قد تأثروا بالغرب فلا بأس، المهم أن تكون التجربة مفيدة، ولا داعي للتهجم عليها قبل فهم جوهرها.

يبدو أن الواقع يخالف آراء السيدة نازك. وتتابع نقدها، فترى أن في لفظة «قصيدة النثر» تلاعباً لغوياً غير جائز، بل نوعٌ من الكذب واللاأخلاقية، فـ «الكذبة اللغوية لا

(٥١) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

تختلف عن الكذبة اللاأخلاقية الا في المظهر»[52]. (غريب فعلاً أمر هذه اللاأخلاقية!). وبالتالي، تنطلق الشاعرة إلى إعلان أن هذا يؤدي إلى موت الشعر.

كما ترى نازك الملائكة ان رواد قصيدة النثر ينطلقون في أحكامهم على الشعر من المضمون فحسب: «يبدو لنا أن دعوة النثر، في أحكامها على الشعر، تستند إلى تعريف له يضع الإلحاح على المحتوى أو (المضمون)»[53]. وإنهم يزدرون لفظة «نظم». وهذا يعني أن السيدة نازك لم تفهم شيئاً البتة من جمالية «القصيدة النثرية»، لأن هذه القصيدة تركز على الشكل تركيزها على المضمون، بل تحولت عند بعضهم مؤخراً إلى نوع من الألعاب الشكلية، ففقدت شعريتها. وترى أن التعبير الموزون يؤثر في النفس أكثر بكثير من التعبير المنثور[54]، فارضة بالتالي ذوقها الخاص فرضاً.

ب ـ مؤيدو القصيدة النثرية:

يرى أدونيس ـ وهو أحد الداعين إلى «قصيدة النثر» ـ غير نازك الملائكة تماماً. ونعتبر رأيه الذي سندرجه بمنزلة رد على الآراء السابقة، وقد أورده في «مقدمة للشعر العربي» وفي «زمن الشعر». وسنعتمد على ما جاء في الكتاب الأول لأنه مماثل لما في الكتاب الثاني باعتراف أدونيس نفسه[55].

يرى أن القصيدة تحولت إلى «رؤيا كونية»[56]، وبالتالي إلى قصيدة منفتحة، وهذا يحتم أن يكون لها شكل جديد منفّح. من هنا، ليس ثمة من «وجود ثابت نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة»[57]. الشعر أفق، والشاعر المبدع يزيد من رحابة هذا الأفق. فالقصيدة شكل إيقاعي، إلا أنها ليست هذا فقط، بل رؤيا أيضاً.

ويصرح أدونيس أنه يعارض المبدأ الذي يعتبر أن الشعر هو النظم. يقول: «الشعر هو الكلام الموزون المقفى» عبارة تشوّه الشعر. فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق. وهي، إلى ذلك، معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية نفسها.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٢١.
(٥٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٣.
(٥٤) المصدر نفسه، ص ٢٢٥.
(٥٥) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢، ص ٨.
(٥٦) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٠٦.
(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية، وذلك حكم عقليّ منطقي»[58]. أدونيس يرفض إذاً مبدأ التركيز على الشكلية، فالشعر ليس صناعة بنظره، ولا ينبغي أن نفصل بين الشكل والمادة على الاطلاق. كل حي له في عصره طرق تعبيره الخاصة، وأشكاله الشعرية الخاصة. فالشاعر ـ حتى وإن قلّد ـ لا يقلد أسلاف وإنما يقلد القوة الحية التي تحرك العالم، والتي حاكاها هؤلاء الأسلاف، ويحاكيها كل خلاق»[59]. والخليل الذي وضع بدوائره وأوزانه أصولاً للأوزان، إنما أرّخ للايقاعات الشعرية التي عرفها عصره. لكن هذا لا يعني أن علينا الارتباط بها، فالايقاع والشكل يتجددان، وهما يُخلقان ولا يُكتسبان.

ماتت فكرة الجمال بمعناها القديم إذاً، وبات شكل القصيدة هو حضورها. وتحديد الشعر بالوزن خطأ، لأنه تحديد للنظم فقط. «فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالياً، بالضرورة، من الشعر»[60]. ثمة فروق بين النثر والشعر، هي:

١ ـ النثر اطّراد وتتالٍ في الأفكار، وقد لا يكون هذا موجوداً في الشعر.

٢ ـ النثر يصوّر أو ينقل فكرة معينة محدودة. من هنا ينبغي أن يكون واضحاً. والشعر ينقل حالة من حالات الشعور، فهو بطبيعته لا يخلو من الغموض. وهذه الحالة موقف، غير أنها موقف متصل بالاسلوب (بالشكل)، لا كما في النثر.

٣ ـ النثر وصفي وتقريري، محدود الغاية. والشعر غايته في ذاته، ومتجددة دائماً.

إن طريقة استخدام اللغة إذاً، هي أساس التمييز بين الشعر والنثر. ومن هذا المفهوم تنطلق قصيدة النثر. وليست العروض الا طريقة من طرق كتابة الشعر؛ فالقصيدة الجديدة حرة في اختيار الشكل الذي تريد.

والايقاع الخليلي فيزيائي الصفة في الدرجة الأولى. إنه يلذ الأذن فقط. «والقافية في العروض الخليلي، علاقة إيقاع... وقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني. صارت شكلاً لا بد من الحفاظ عليه، ومن هنا أخذت تفقد حتى دلالتها الأصلية»[61].

(٥٨) المصدر نفسه، ص ١٠٨.
(٥٩) المصدر نفسه، ص ١١٠.
(٦٠) المصدر نفسه، ص ١١٢.
(٦١) المصدر نفسه، ص ١١٤.

فالشعر هو نوع من العودة إلى سحر الكلمة الأول، إلى عفويتها وشفافيتها، والإيقاع يبدأ من هذه الكلمة السحرية؛ فالشعر يخسر كثيراً من سحره بالقافية.

والقصيدة الجديدة تحتوي على مبدأ مزدوج: «الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد على القوانين القائمة، مجبر ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثراً يبقى، أن يعوّض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل الى اللاعضوية واللاشكل»[62]. إنها قصيدة حرة، وهنا خطورتها، لأنها تتعامل مع العبث والحلم واللاوعي. وطريق الابداع الجديد حدسي اشراقي رؤيوي، يبحث في الممكنات الدائمة والمتتالية عن تحقيق ذاته.

ويحاول أنسي الحاج، في مقدمة ديوانه «لن» (كتبها سنة ١٩٦٠) أن يجيب عن السؤال التالي: «هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟»[63] وهذا السؤال هو فعلاً ما تنبغي الإجابة عنه. لذلك يبدأ بتحديد النثر والشعر. فالأول مُرْسَل بطبيعته وبرهانيّ واخباري، وزمنيّ الهدف، بعكس الشعر. لكن مسألة الابداع تكون في القصيدة قبل أن تكون في الشعر، لأنها هي الشاعر وعالمه، وهي النص نفسه؛ إنها «العالم الذي يسعى الشاعر، بشعره، الى خلقه»[64]. فالانطلاق يكون منها أولاً.

ويرفض انسي التحديد الكلاسيكي للأشياء، معتبراً أن التطور يتجاوزه، وأن «ليس في الشعر ما هو نهائي»[65]. لذلك فإن رفض «قصيدة النثر» سلفاً أمر تعسفي ومتخلف ينتج عن عقل جامد. فهذه القصيدة لها موسيقاها الداخلية التي تختلف عن موسيقى النظم لأنها موسيقى متغيّرة لعالم متغيّر. فلم يعد من المقبول أن يجد قارىء اليوم نفسه «في هذه الزلزلة السطحية الخدّاعة لطبلة أذنه»[66]. ولم يعد شاعر اليوم يقبل بأن يكون محافظاً.

إلا أن موقف أنسي يرتبط بجانب حضاري ـ سياسي في العالم العربي. فهو يرى أن رفض تطور الأشكال الشعرية عند المحافظين العرب، وهم الكثرة الغالبة في المجتمع، ناتج عن سيطرة «الإرهاب و... الجهل وغوغائية «النخبة» والرعاع على السواء»،

(٦٢) المصدر نفسه، ص ١١٦.
(٦٣) انسي الحاج، لن، ص ٩ و ١٤.
(٦٤) المصدر نفسه، ص ١٠.
(٦٥) المصدر نفسه، ص ١٩.
(٦٦) المصدر نفسه، ص ١٢.

وطغيان «الرجعة والخمول والتعصب الديني والعنصري»[٦٧]. هذا القالب الفكري المتحجر، والمتخلف اجتماعياً وحضارياً وسياسياً، يضرب كل محاولة تجديدية لأنها تحدد وجوده. لذلك وجب أن يكون أول عمل للشعر هو «التدمير» من أجل «الخلق» مجدداً.

فنحن نستطيع، إذاً، إن أردنا، أن نخرج من النثر قصيدة، لأن كل تراث عظيم قدم نثره قصائد عظيمة، خالدة. وشروط هذه القصيدة الحديثة ـ بنظره ـ أن تكون قصيرة[٦٨]، متماسكة الوحدة، يكتمل تأثيرها فيما بعد أن تكتمل[٦٩]. وفي قصيدة كهذه تتحول الأدوات النثرية عن دلالاتها واداتيتها الزمنية لتصير شعرية، فتفقد وظائفها السابقة. وتحمل «قصيدة النثر» نقيضين: دفعتها «الفوضوية الهدامة»، وتنظيمها «الهندسي» الداخلي، فهي ضد التقليد، إلا أن لها هيكلاً. هكذا توفر للشاعر حرية وامكانات هائلة بحثاً عن اللامحدود. وهي لا تبدأ في قواعد ضابطة نهائية، ولها لغتها الخاصة التي «تختصر كل شيء»، وتستوعب تطلعات الشاعر نحو المطلق[٧٠]. وهي نوع فني على حدة.

إلا أن أنسي يميز بين الشاعر الذي يعمد إلى هذا النسق الكتابي عن اقتناع وبين ذاك الذي يتهرّب بوساطته من عجزه، أو يستعمله للاثارة فحسب، لأنه لا يكون شاعراً، بل دجال ومهرّج يسيء إلى القصيدة.

كان فؤاد سليمان، بنظرنا، أول من مهّد حقاً للقصيدة النثرية في كتابيه «درب القمر» و«تموزيات». معه، ظهرت «القصيدة النثرية» الفنية في غنائيتها المرهفة المرتبطة بالجبل كل الارتباط. وتحوّل معه النثر إلى إنشاد شعري يحمل موسيقاه الخاصة، على نحو يذكرنا بالأناشيد القديمة التي كانت تُقدَّم إلى الآلهة، في بعض الأحيان، فتندرج الكتابة في نسق الشعر، لأنها تفسح المجال لعلائق مختلفة على المستوى العمقي للقصيدة. وكثيراً ما تتداخل فيها الرموز، وتنحرف الكلمات عن تناميها المألوف. يقول مثلاً:

«... أرخي أهدابكِ الطويلة هكذا...

(٦٧) المصدر نفسه، ص ١٣.
(٦٨) المصدر نفسه، ص ١٥ و١٨ ـ ١٩.
(٦٩) المصدر نفسه، ص ١٤.
(٧٠) المصدر نفسه، ص ١٩.

أرخيها يا عشتروت، فما في حقول لبنان،
سنبلة حلوة كهذه الأهداب!
حلّيها مطيقة، مطيقة...
فما أحيها الى قلب «تموز» هكذا...
... يا لجسدك الإلهي تغرق فيه ألوان لبنان كلها،
طريّ كالربيع، لمّاع كالصيف...
شهيّ كأكواز الصنوبر في بلادنا»[٧١].

ويعتبر أنسي الحاج بديوانه «لن» ـ إلى جانب محمد الماغوط ـ من أهم الداعين الأوّل إلى «قصيدة النثر» في تجمع «شعر». وقد تأثر بالغرب باكراً، ودعا إلى تغيير المنظور العربي التقليدي للكتابة، على النحو الذي عرضنا. وفعلاً، تمكن هذا الشاعر من تطوير «قصيدة النثر»، منطلقاً من امحائية اللغة. وقد بلغت موسيقاه المستخرجة من الألفاظ ذروتها في ديوانه «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع»، حيث شابت النزعة الغنائية نزعة صوفية، وتحوّل الديوان إلى نوع من الصلاة الهامسة حيناً، والصارخة أحياناً. يقول مثلاً:

«وجهها ينتظر كالبحيرة المسحورة
ان يجيء
ان يجيء
أن يجيء وقتها في حبيبتي
اسمح لي يا الله
أن أتذكر خطيئتي
ان أتذكر عن جميع آبائي
أن أتعلّب ندمهم وأنهار توبتهم
أمام حبيبتي
يا حبيبتي
أوان العدل يكتمل فيكِ فليفتحوا العيد
الحياة كلها تركع فيّ عند قدميكِ
اختصر اليكِ توبة الزمان واسجد اليكِ

(٧١) فؤاد سليمان، تموزيات، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١، ص ١٧.

طاعةَ الأعمار
واغسل عتبة بابك بدموع الخليقة»[٧٢].

نحن هنا أمام صلاة، أو ما يشبه الصلاة في جلّة غنائية رائعة. يصير النثر نفسه موسيقى في قصيدة متكاملة. تتوقّع الكلمات، وتمثل اللغة دورها: فيفيد التكرار نوعاً من التوقّد الشعوري الذي يطالعنا غالباً في كلام النائبين وصلواتهم، حيث تنساب الموسيقى انسياباً في الألفاظ، وتفتح أفقاً واسعاً للرؤيا، فتشدك اليها بوساطة تقنية شكلية متطورة ومتميزة، تأخذك بسهولتها، وتحركك بجرسها.

في «قصيدة النثر» يتخلى الشعر عن النموذج والوظيفة ليتحول إلى الحرية المطلقة ـ حرية الخلق. فتتّحت القصيدة نحتاً، وتبقى شفافة، خفيفة كالهواء، تشرق حتى من داخل صعوبتها نفسها، وتتحول إلى ما يشبه الحلم الرهيف، أو إلى ما يشبه الفكر الحالم في فضاء جديد وغريب. تقول منى السعودي:

«لأنه فيما يقال ان الغريب المسافر كان وهماً مرسوماً
فوق الطرق اللامرئية، وحسب انه في الحقيقة،
وفي الحقيقة لم يدرِ يوماً ما هو.
كان سفري المجهولُ يُرى في كل مكان ولا يُرى،
وكان يرى ويضير كلَّ ما يُرى.
البحر. الريح. الشمس. الوجه الحي،
والوجه الميت»[٧٣].

وتحمل الكلمة في «قصيدة النثر» رؤيا المطلق، وتتجه إليها أبداً. وتتحمل الأسطر، كما نرى، دفقاتٍ شعورية متتالية، تختلف طولاً وقصراً، كما تختلف أسطر الشعر الحر المفعّلة في طولها وقصرها، مخترنة دفقاتها الشعورية التي تفلت من الشاعر داخل نسيج التجربة. هذه الدفقات الشعورية تختلف عن دفقات الشعر الحر المفعّل في أنها أكثف عدداً إذا ما كانت ناضجة، وأكثر حرية وتفلُّتاً، لأنها تتخلّص تماماً من العدديّة والرّقمية (عددية التفاعيل)، بل من تكوين هذه العددية (الأسباب والأوتاد).

وتجد حتى لظاهرة التدوير التي عرفها الشعر الحر وتخطى بها القافية كما أسلفنا

(٧٢) انسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ص ٢٩ ـ ٣٠.
(٧٣) منى السعودي، رؤيا أولى، منشورات مواقف، ١٩٧٢، ص ٢٤.

بديلاً في «قصيدة النثر»، حيث يتنفي تعداد التفعيلات، ويتحول إلى سيل من الكلمات، مشحونة بحركية داخلية هي نوع من الإيقاع الخاص الذي ينبع من مجموعة الألفاظ والحروف داخل نسيج القصيدة نفسه. يقول كمال أبو ديب:

«كيف نحمل الوطن فوق أكتافنا العارية؟ حين كان الوطن تربة وهواء وماء حملناه في القلب زخماً مؤرقاً وحنيناً وأيام سهاد وشوك جبلنا لبنةَ لبنة: «ها لبنة تضيء في جسد الوطن الطفل». حملناه ودرنا. آه. لكن كيف نحمل الوطن الآن والوطن العضب بثور ترش الجسد الممتد من حافة القلب إلى البحر والصحراء/ كيف والوطن الآن قصور ونجوم تتيه في لآلائها الرؤوس/ والوطن الآن أرصدة وسيارات فارهة وقلعة من بريق الأسماء والماركات/ والوطن الآن متحف شمع تشعّ فيه قامات غريبة ووجوه غريبة وحكايا غريبة/ كيف نحمل الوطن الساقط فوق أكتافنا/»[٧٤].

هذا المقطع متداخل الكتل، متلاحق الأفكار، بديل للنص المدوَّر في الشعر الحر. وعلى الرغم من الخطوط المائلة التي تمثل وقفات في سيل التفكير، فان «تدوير» هذا النص المنثور يبقى قائماً.

٦ ـ خلاصة:

أخيراً، يمكننا أن نقول بعد هذا العرض، إن «قصيدة النثر» نمط تعبيري من صلب الشعر الحديث، وإنها شعر لا يختلف إطلاقاً عن أي شعر آخر. فالنظم نسق من الكتابة الشعرية والنثر كذلك. ولا مجال، بعد، لزعم بعضهم أن من يكتب «قصيدة النثر» انما يتهرب من عجزه عن كتابة قصيدة منظومة، لأننا رأينا معظم الرواد الذين لهم «قصائد نثرية»، لهم بالمقابل قصائد منظومة من روائع الشعر الحديث[٧٥].

(٧٤) كمال أبو ديب، بحثاً عن وجه آمية في التكوين الثاني، مجلة مواقف، العدد ٣٣، حزيران ١٩٧٨، ص ٤٠.
(٧٥) نشير هنا إلى أن بعض الرواد رفض استعمال قصيدة النثر مثل: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور، وبعضهم استعملها إلى جانب الشعر الحر مثل: أدونيس، ومحمود درويش، ويوسف الخال، وبعضهم ترك الشعر الحر (أو أهمله أساساً) ليكتب قصيدة النثر، مثل: شوقي أبي شقرا، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط.

خاتمة

بعد هذا العرض نستنتج أن نظرية الايقاع في الشعر العربي قد تغيرت مع جيل الحداثة، فصار تشكيل القصيدة الحديثة مختلفاً جداً عن تشكيل القصيدة التقليدية. و«يرجع الفرق الأساسي بين طبيعة التشكيلين الموسيقيين للشعر التقليدي والحر بين الوزن والايقاع، على اعتبار أنّ كلاً منهما يعلي جانباً واحداً من طرفي العلاقة، فالشعر التقليدي ومن جملته النظم يعلي من شأن الوزن ويقوم به، والشعر الحر يعلي من شأن الايقاع ويقوم به، والفرق بين النمطين الموسيقيين هو أن للوزن صورته الجاهزة العامة الاعلائية في الأذهان ولدى الشعراء، وعلى امتداد العصور. وغير ذلك الايقاع الذي لا يتكرر وفق نمط معين، بل على العكس يتباين ويأتي بصور لا حصر لها، ويختلف من عصر إلى عصر، ومن شاعر الى شاعر، ومن قصيدة الى قصيدة»[1]. كما أن عملية التحول كانت متأثرة بالشعر الانكلوسكسوني ـ بشكل خاص ـ والغربي بشكل عام، لأن تغيُّر الشكل ظهر، أول ما ظهر، مع الشعراء المطلعين على النتاج الغربي ـ ولا سيما الانكليزي[2] ـ ؛ والجسور التي كانت ممتدة بين العالم العربي وفرنسة وانكلترة كادت أن تكون مقتصرة عليهما[3]. على أننا نشير هنا إلى أن أثر الغرب

(١) نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق ١٩٨١، ص ١٦٣. وفي هذا المعنى يقول محمد غنيمي هلال إن علينا أن نفرق في الشعر بين الايقاع والوزن. فأول الأمرين الإيقاع، ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة... فمثلاً فاعلاتن في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت... وثاني الأمرين اللذين نريد التفريق بينهما هو: الوزن، وهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت». (محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، ١٩٧٣، ص ٤٦١ ـ ٤٦٢).

(٢) حنا عبود، مقال: ثورة في الشكل أم ثورة شكلية، الموقف الأدبي، عدد ١٠٩، أيار ١٩٨٠، ص ١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤.

الانكلوسكسوني في الشعر العربي قد جاء متأخراً بالقياس إلى أثره في القصة مثلاً، لأن العرب كانوا يملكون تراثاً شعرياً هائلاً، في حين أن تراثهم القصصي ضئيل جداً، لذلك كان من الصعوبة بمكان أن تتحول النظرة إلى الشعر ومفهومه، وكان من الطبيعي أن يستغرق ذلك وقتاً[4]. ولا ننسى هنا العلاقة السلبية بالغرب، وهي علاقة حدت الكثير من الشعراء على عدم الأخذ بالنتاج الغربي.

هكذا، نجد أن الضمير الشعري العربي قد انتقل، قبل الحداثة، «من كتابة تمارين مطابقة للحياة الراسخة في الشخصية الموروثة، إلى كتابة تجارب تطابق حركية الحياة القائمة»[5]؛ في حين أننا نجد هذا الضمير قد انتقل مع حركة الحداثة الى تجربة جديدة أبعد مما سبق. فانطلاقاً من رؤيا العالم الجديدة، اعتبر الشعر الحديث أنْ «ليس ثمة شكل في المجرد كما ليس ثمة مضمون في المجرد خارج بنية التعبير، بل ثمة انصهار تام بين الشكل والمضمون»، فالمطلوب «تأسيس شكل شعري جديد» يتلاءم والعصر، «من هنا إجماع الشعراء على ضرورة تغيير النظام الشكلي الموروث للقصيدة، بحكم أن عودتهم الى الجذور هي لشق غصن جديد في شجرة الحضور الفني الشعري العربي وليس لسلوك منهج القصيدة العمودية»[6]. في هذا المجال لم يعد الشعر زينة ولا «كسوة العالم»، بل صار فعل بناء وموقفاً[7]. لهذا السبب كان لا بد من تغيير جذري في شكل القصيدة العربية؛ وأول تغيير طرأ على الشكل هو تحطيم ثباته الموسيقي، لأن تحطيم شكل البيت ـ وهو قوام الصياغة الشعرية التقليدية ـ يجعل كل بناء القصيدة القديم ينهار تدريجياً[8].

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤ ـ ١٥.

(٥) مناف منصور، عقلية الحداثة العربية، مكتبة صادر، ط ١، ١٩٨٦، ص ٥٨.

(٦) المرجع نفسه، ص ٥٩.

(٧) المرجع نفسه، ص ٦٧.

(٨) تجدر الاشارة إلى أن أسباب التغير الجذري في شكل القصيدة العربية تعود أصلاً إلى ثلاثة رئيسة هي: ١ ـ التغير الذي عرفه المجتمع العربي بعامة في الفترة الأخيرة. أوجد حساسيات مميزة. ٢ ـ الشعر العربي بشكله التقليدي لم يعد قادراً على التعبير عنها (نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث، ص ١٦٩ ـ ١٧٠)؛ ٣ ـ تغير الطموح العربي منذ توالي استقلال الدول العربية عن طموحه ما قبل هذه الفترة.

١ ـ الدراسات باللغة العربية:

١ ـ **أدونيس (علي أحمد سعيد):** مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط ١، ١٩٧١.

٢ ـ : الثابت والمتحول، دار العودة، ط ١، ١٩٧٤.

٣ ـ : فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط ١، ١٩٨٠.

٤ ـ : زمن الشعر، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢.

٥ ـ **إبراهيم، زكريا:** مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، نشر مكتبة مصر، ١٩٧٦.

٦ ـ **ابن خلدون، عبد الرحمن:** المقدمة، دار إحياء التراث العربي، ط ٤، مجهول التاريخ.

٧ ـ **ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله:** شرح ابن عقيل (ألفية ابن مالك)، مطبعة السعادة المصرية، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط ١٤، ١٩٦٥.

٨ ـ **أبو حاقة، أحمد:** الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٩.

٩ ـ **أبو شبكة، الياس:** روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، دار المكشوف، ص ٢، ١٩٤٥.

١٠ ـ **إسماعيل، عز الدين:** التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، مجهول الطبعة والتاريخ.

١١ ـ : الشعر العربي الحديث ، دار العودة، ودار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٢.

١٢ ـ **البستاني، فؤاد أفرام:** الروائع، الشعر الجاهلي/ الشنفري، المكتبة الشرقية، ط ٢، ١٩٦٩.

١٣ ـ **بشروئي، سهيل بديع:** شيء من بيتس، مطابع دار الندوة، دائرة اللغة الانكليزية وآدابها في الجامعة الامريكية في بيروت، ١٩٦٩.

١٤ ـ **توفيق، سعيد محمد:** ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير، ط ١، ١٩٨٣.

١٥ ـ **جحا، ميشال:** خليل مطران، دار المسيرة، ط ١، ١٩٨١.

١٦ ـ **جيدة، عبد الحميد:** الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط ١، ١٩٨٠.

١٧ ـ **الحاج، كمال:** بين الجوهر والوجود، دار النهار، ١٩٧١.

١٨ ـ **حتّي، فيليب وجبور جبرائيل:** تاريخ العرب (مطول)، دار الكشاف، ط ٤، ١٩٦٥.

١٩ ـ **الخفجي، عبد المنعم:** معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، ط ١، ١٩٨٠.

٢٠ ـ **حقي، ممدوح:** العروض الواضح، دار مكتبة الحياة، ط ١٦، ١٩٨٤.

٢١ ـ **الخال، يوسف:** الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٨.

٢٢ ـ **خوري، الياس:** دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط ١، ١٩٧٩.

٢٣ ـ **شاوول، بول:** كتاب الشعر الفرنسي، دار الطليعة، ط ١، ١٩٨٠.

٢٤ ـ **شكري، غالي:** أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، ط ٢، ١٩٧٩.

٢٥ ـ **الصدر، محمد باقر:** فلسفتنا، دار التعارف للمطبوعات، ١٣٧٩ هـ، مجهول الطبعة.

٢٦ ـ **الصولي:** أخبار أبي تمام، المكتب التجاري، مجهول الطبعة والتاريخ.

٢٧ ـ **ضيف، شوقي:** العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط ٦، ١٩٧٦.

٢٨ ـ **عباس، إحسان:** فن الشعر، دار الثقافة، ط ٦، ١٩٧٩.

٢٩ ـ ـــــــ : من الذي سرق النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠.

٣٠ ـ عبد المالك، خلف التميمي: الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي، عالم المعرفة، تشرين الثاني، ١٩٨٣.

٣١ ـ عساف، ساسين: الصورة الشعرية، دار مارون عبود، ١٩٨٥.

٣٢ ـ العطار، فريد الدين: منطق الطير، دراسة وتعريب د. بديع محمد جمعة، دار الأندلس، ط ٣، ١٩٨٤.

٣٣ ـ عفلق، ميشال: البعث وقضية فلسطين، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٣.

٣٤ ـ ـــــــ : معركة المصير الواحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٦، ١٩٧٤.

٣٥ ـ العقاد، محمود عباس: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٢، ١٩٦٥.

٣٦ ـ العكش، مشير: أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٩.

٣٧ ـ علوش، ناجي: الحركة الوطنية الفلسطينية، مركز الأبحاث الفلسطينية (بيروت) ورابطة الأدباء (الكويت)، ١٩٧٤.

٣٨ ـ ـــــــ : حول الحرب الأهلية في لبنان، سلسلة الثقافة الشعبية، مجهول دار النشر، ط ١، ١٩٧٦.

٣٩ ـ علي، فلاح خالد: الحرب العربية الاسرائيلية وتأسيس اسرائيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٢.

٤٠ ـ فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط ١، ١٩٨٤.

٤١ ـ كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، دار الكاتب المصري، ط ١، ١٩٤٦.

٤٢ ـ لؤلؤة، عبد الواحد: الأرض الباب الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠.

٤٣ ـ المحافظة، علي: الاتجاهات الفكرية عند العرب، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، ط ٣، ١٩٨٠.

٤٤ ـ المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة (بيروت) ودار الكلمة (صنعاء)، ط ١، ١٩٨١.

٤٥ ـ المقدسي، أنيس: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٧٣.

٤٦ ـ الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٧٨.

٤٧ ـ منصور، مناف: الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، مركز التوثيق والبحوث، ١٩٧٨.

٤٨ ـ ـــــــ : مدخل إلى الأدب المقارن، مركز التوثيق والبحوث، ١٩٨٠.

٤٩ ـ ـــــــ : عقلية الحداثة العربية، مكتبة صادر، ط ١، ١٩٨٦.

٥٠ ـ موسى، منيف: الشعر العربي الحديث في لبنان، دار العودة، ط ١، ١٩٨٠.

٥١ ـ النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط ٢، ١٩٧١.

٥٢ ـ هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة ودار الثقافة، ١٩٧٣.

٥٣ ـ اليافي، نعيم: الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق، ١٩٨١.

٢ ـ الدواوين والمؤلفات النثرية:

١ ـ أبو شبكة، الياس: أناشيد الفردوس، دار الحضارة، ط ٣، ١٩٦٢.

٢ ـ أبو عفش، نزيه: حوارية الموت والنخيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ١٩٧٣.

٣ ـ ـــــــ : وشاح من العشب للأمهات القتلى، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط ١، ١٩٧٦.

٤ ـ أبي شقرا، شوقي: أكياس الفقراء، منشورات حلقة الثريا، بيروت، ط ١، ١٩٥٩.

٥ ـ : خطوات المَلك، دار مجلة شعر، ١٩٦٠.
٦ ـ : ماء إلى حصان العائلة وإلى حديقة القديسة منمن، مؤسسة بدران، ط ٢، ١٩٧٤.
٧ ـ : سنجاب يقع من البرج، دار النهار، ١٩٧١.
٨ ـ : يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضاً، دار النهار، ١٩٧٩.
٩ ـ : حبرتي جالسة تفاحة على الطاولة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٣.
١٠ ـ **أبي فاضل، ربيعة**: جزر الأنبياء، مطابع الكريم الحديثة، توزيع خاص، ١٩٧٧.
١١ ـ : هذا وجهي، مطابع الباس مارون ، توزيع خاص، ١٩٨١.
١٢ ـ **أدونيس (علي أحمد سعيد)**: الآثار الكاملة، دار العودة، ط ١، ١٩٧١.
١٣ ـ : مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، ط ١، مجهول التاريخ.
١٤ ـ : كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، دار العودة، ط ١، ١٩٨٠.
١٥ ـ **البحش، مؤيد عثمان**: الخيول تموت في ميادينها، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٤.
١٦ ـ **بدر الدين، ياسر**: طيور بعد الطوفان، دار الآداب، ط ١، ١٩٧٨.
١٧ ـ **بركات، سليم**: المجموعات الخمس، منشورات فلسطين المحتلة، ط ١، ١٩٨١.
١٨ ـ **بزيع، شوقي**: عناوين سريعة لوطن مقتول، دار الآداب، ط ١، ١٩٧٨.
١٩ ـ **بسيسو، معين**: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط ١، ١٩٧٩.
٢٠ ـ **البياتي، عبد الوهاب**: ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، ١٩٧٢.
٢١ ـ : مملكة السنبلة، دار العودة، ط ١، ١٩٧٩.
٢٢ ـ **بيضون، عباس**: الوقت بجرعات كبيرة، دار الفارابي، ط ١، ١٩٨٢.

٢٣ ـ **الحاج، أنسي**: الرأس المقطوع، دار مجلة شعر، ط ١، ١٩٦٣.
٢٤ ـ : ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، دار النهار، ١٩٧٠.
٢٥ ـ : الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار النهار، ١٩٧٥.
٢٦ ـ : لن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨١.
٢٧ ـ **حاوي، خليل**: ديوان خليل حاوي، دار العودة، ١٩٧٢.
٢٨ ـ : الرعد الجريح، دار العودة، ط ١، ١٩٧٩.
٢٩ ـ : من جحيم الكوميديا، دار العودة، ط ١، ١٩٧٩.
٣٠ ـ **حجازي، أحمد عبد المعطي**: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، ١٩٧٣.
٣١ ـ : كائنات مملكة الليل، دار الآداب، ط ١، ١٩٧٨.
٣٢ ـ **الحسيني، طلال**: هذا هو الماء هذا هو الحجر، دار النهار، ١٩٧٨.
٣٣ ـ **الحيدري، بلند**: ديوان بلند الحيدري، دار العودة، ط ٢، ١٩٨٠.
٣٤ ـ **الخال، يوسف**: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩.
٣٥ ـ **الخليلي، علي**: تضاريس من الذاكرة، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط ١، ١٩٧٧.
٣٦ ـ دحبور، أحمد: ديوان أحمد دحبور، دار العودة، ١٩٨٣.
٣٧ ـ **درويش، محمود**: ديوان محمود درويش، دار العودة، ط ١، ١٩٧٧.
٣٨ ـ : أحمد الزعتر، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٧.
٣٩ ـ : مديح الظل العالي، دار العودة، ط ١، ١٩٨٣.
٤٠ ـ **الربيعي، شريف**: قراءات في عذابات تل الزعتر، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٧.
٤١ ـ **رفقة، فؤاد**: علامات الزمن الأخير، دار النهار، ١٩٧٥.
٤٢ ـ : أنهار برية، دار النهار، ١٩٨٢.

٤٣ ـ زياد، توفيق: ديوان توفيق زياد، دار العودة، ط ١، مجهول التاريخ.

٤٤ ـ السعودي، منى: رؤيا أولى، منشورات مواقف، ١٩٧٢.

٤٥ ـ سقال، ديزيره: كتاب الشاهد ويليه كتاب ملوك الطوائف، منشورات ميريم، ط ١، ١٩٨٩.

٤٦ ـ سليمان، فؤاد: تموزيات، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١.

٤٧ ـ السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١.

٤٨ ـ شاوول، بول: أيها الطاعن في الموت في الموت، مجهول دار النشر، توزيع خاص، ١٩٧٤.

٤٩ ـ : بوصلة الدم، دار النهار، ١٩٧٧.

٥٠ ـ : وجه يسقط ولا يصل، دار النهار، ١٩٨١.

٥١ ـ شمس الدين، محمد علي: غيم لأحلام الملك المخلوع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨٣.

٥٢ ـ : قصائدمهربة إلى حبيبتي آسيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨٣.

٥٣ ـ الصايغ، سمير: مقام القوس وأحوال السهم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨١.

٥٤ ـ صايغ، مي: قصائد حب لاسم مطارد، دار العودة ودار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤.

٥٥ ـ صعب، أديب: مملكتي ليست من هذا العالم، دار النهار، ١٩٨١.

٥٦ ـ طوقان، فدوى: ديوان فدوى طوقان، دار العودة، ط ١، ١٩٧٨.

٥٧ ـ عبد الصبور، صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط ١، ١٩٧٧، (ج ١ ـ ٢).

٥٨ ـ ـ : ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ١٩٧٧ (ج ٣).

٥٩ ـ : شجر الليل، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٧.

٦٠ ـ : الايحار في الذاكرة، منشورات الوطن العربي، ط ١، ١٩٧٩.

٦١ ـ العبد الله، محمد: بعد ظهر نبيذ أحمر، بعد ظهر خطأ كبير، الدار العالمية، ط ١، ١٩٨١.

٦٢ ـ عبود حمزة: ابدأ من رقم يمشي، دار الفارابي، ١٩٧٨.

٦٣ ـ عقل، سعيد: المجدلية، المكتب التجاري، ط ٢، ١٩٦٠.

٦٤ ـ علوش، ناجي: المجموعة الشعرية الكاملة، الجمهورية العراقية ـ وزارة الإعلام، دار الرشيد، ١٩٧٩.

٦٥ ـ عواد، تيراز: بيوت العنكبوت، مطابع الخال اخوان، توزيع خاص، ط ١، ١٩٦٧.

٦٦ ـ غانم، جورج: حجر الحب وقصائد الفرح، مطبعة بيبان وشركاه، توزيع خاص، ١٩٦٨.

٦٧ ـ : على حدود النسيان، مطبعة فؤاد بيبان وشركاه، توزيع خاص، ١٩٨٠.

٦٨ ـ : مرايا غبار، دار الكرمة ـ بيروت، ط ١، ١٩٨١.

٦٩ ـ فاخوري، رياض: تامبراس، توزيع دار النهار، ط ١، ١٩٨١.

٧٠ ـ الفيتوري، محمد: ديوان محمد الفيتوزي، دار العودة، ١٩٧٢ (جزء ١).

٧١ ـ : ديوان محمد الفيتوري، دار العودة، ١٩٧٩ (جزء ٢).

٧٢ ـ القاسم، سميح: ديوان سميح القاسم، دار العودة، ١٩٧٣.

٧٣ ـ قباني، نزار: الاعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٨١.

٧٤ ـ : ما هو الشعر؟، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٨١.

٧٥ ـ كرم، انطون غطاس: كتاب عبد الله، دار الكتاب اللبناني، ط ٢، ١٩٧٤.

٧٦ ـ لحود، الياس: فكاهيات بلباس الميدان، دار الآداب، ط ١، ١٩٧٤.

٧٧ ـ : ركامات الصديق توما وأغاني زهران، دار القلم، ١٩٧٨.

٧٨ ـ ـــــ : المشاهد، دار العالم الجديد، ط ١، ١٩٨٠.

٧٩ ـ ـــــ : شمس لبقية السهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٢.

٨٠ ـ **الماغوط، محمد**: حزن في ضوء القمر، دار مجلة شعر، ط ١، ١٩٥٩.

٨١ ـ ـــــ : الآثار الكاملة، دار العودة، ١٩٧٣.

٨٢ ـ **المناصرة، عز الدين**: يا عنب الخليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٤، ١٩٨٣.

٨٣ ـ **الملائكة، نازك**: ديوان نازك الملائكة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩.

٨٤ ـ ـــــ : للصلاة والثورة، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٨.

٨٥ ـ **نخلة، أمين**: تحت قناطر أرسطو، ط ١، بيروت ـ ١٩٤٥.

٨٦ ـ **النعماني، هدى**: قصيدة حب، دار النهار، ١٩٧٣.

٨٧ ـ **النفّري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن**: كتاب المواقف، دار العالم الجديد، منقول عن الطبعة الأولى ١٩٣٤.

٨٨ ـ **يوسف، سعدي**: الأعمال الشعرية، دار الفارابي، ط ٢، ١٩٧٩.

٨٩ ـ ـــــ : قصائد أقل صمتاً، دار الفارابي، ط ١، ١٩٧٩.

٩٠ ـ ـــــ : من يعرف الوردة، دار ابن رشد، ط ١، ١٩٨١.

٣ ـ الصحف والمجلات:

١ ـ **أبو ديب، كمال**: قصيدة: «بحثاً عن وجه أمّية في التكوين الثاني»، مواقف، عدد ٣٣، خريف ١٩٧٨.

٢ ـ **أبي فاضل، ربيعة**: قصيدة «فصول من السمفونيا الريفية»، الأوديسية، السنة ٢، عدد ١٨ ـ ١٩، تشرين الأول ـ تشرين الثاني، ١٩٨٣.

٣ ـ ـــــ : قصيدة «الحجر يحكي»، النهار، ١١ ـ ٤ ـ ١٩٨٢.

٤ ـ ـــــ : قصيدة: «عشقت لونها ولم تره»، النهار، ٣٠ ـ ٧ ـ ١٩٨٣.

٥ ـ ـــــ : قصيدة «في الأرض»، النهار، ٥ ـ ١١ ـ ١٩٨٣.

٦ ـ **أدونيس**: بيان الحداثة، مواقف، عدد ٣٦، ١٩٨٠.

٧ ـ ـــــ : في الشعرية، الكرمل، عدد ٣، ١٩٨١.

٨ ـ ـــــ : محاولة في تعريف الشعر الحديث، شعر، عدد ١١، حزيران ١٩٥٩.

٩ ـ ـــــ : خطاب الفكر وخطاب الحال، الآداب، عدد ١ ـ ٣، السنة ٣١، ١٩٨٣.

١٠ ـ **اكسيلوس، كوستاس**: هيراقليطس هل عنده رؤيا شعرية للعالم، مجهول المعرب، شعر، عدد ١٨، ربيع ١٩٦١.

١١ ـ **اليوت، ت.س.**: اربعاء الرماد، تعريب منير بشور، شعر، عدد ٢، ربيع ١٩٥٧.

١٢ ـ **باث، اوكتافيو**: تكريس اللحظة، مجهول المعرب، عدد ٢٨، خريف ١٩٦٣.

١٣ ـ **باروت، محمد جمال**: مقال: الحداثة المستمرة في الهوية المتحركة للنص الشعري، مجلة المعرفة، عدد ٢٣٧، السنة ٢٠، ت ٢ ١٩٨١.

١٤ ـ **بركات، سليم**: مقابلة: «مع سليم بركات شاعر النهب واللغة الطقسية»، العرب (القطرية)، الاثنين ١٥ سبتمبر (أيلول) ١٩٨٠.

١٥ ـ ـــــ : قصيدة: «فهرست الكائن»، الكرمل، عدد ٦، ربيع ١٩٨٢.

١٦ ـ **بريفير، جاك**: مختارات شعرية، شعر، عدد ٩، كانون الثاني ١٩٥٩.

١٧ ـ **بزيع، شوقي**: الرحيل إلى شمس يثرب، الآداب، السنة ٣٩، عدد ١ ـ ٢، ١٩٨١.

١٨ ـ **بيرس، سان جون**: ضيقة هي المراكب، تعريب أدونيس، شعر، عدد ٤، خريف ١٩٥٧.

١٩ ـ **بيضون، عباس**: الحداثة الآن، مواقف، عدد ٣٤، ١٩٧٩.

٢٠ ـ **تحولات**: مقدمة العدد الأول، تحولات، عدد ١، صيف ١٩٨٣.

٢١ ـ **جماعة أبولو**: الافتتاحية، مجلة أبولو، عدد ١، السنة الأولى، ١٩٣٢.

٢٢ ـ الحاج، أنسي: التحدي العظيم، شعر، عدد ٣٨، ربيع ١٩٦٨.

٢٣ ـ حاوي، خليل: نظرية الخلق من عدم، تحولات، عدد ١، صيف ١٩٨٣.

٢٤ ـ حيشي، رينيه: الشعر في معركة الوجود، شعر، عدد ١، كانون الثاني ١٩٥٧.

٢٥ ـ حجازي، أحمد عبد المعطي: أنا وصلاح عبد الصبور والموت، الكرمل، عدد ٤، خريف ١٩٨١.

٢٦ ـ الخال، يوسف: دور رائد مزدوج للشعر في لبنان، الفصول اللبنانية، عدد ١، شتاء ١٩٨٠.

٢٧ ـ : مقال الافتتاحية، شعر، عدد ٣٧، شتاء ١٩٦٨.

٢٨ ـ خوري، الياس: مقال: الذاكرة المفقودة، مجلة مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩.

٢٩ ـ درويش، محمود: «قصيدة بيروت»، الكرمل، عدد ١، شتاء ١٩٨١.

٣٠ ـ : انقذونا من هذا الشعر، الكرمل، عدد ٦، ١٩٨٢.

٣١ ـ : حلم مسيّج بالمدى المفتوح، الكرمل، عدد ٧، ١٩٨٣.

٣٢ ـ دلال، طوماس: عشر قصائد، شعر، عدد ١٠، ربيع ١٩٥٩.

٣٣ ـ رفقة، فؤاد: قصيدة: «أوراق للشتاء»، شعر، عدد ٤٠، خريف ١٩٦٨.

٣٤ ـ : قصيدة: «خريف ـ رحيل الفصول ـ جذور ميتة»، شعر، عدد ٣٧، شتاء ١٩٦٨.

٣٥ ـ الريحاني، أمين: قصيدة: «الزعيم الشهيد»، الأوديسة، عدد ١٧، السنة ٢، أيلول ١٩٨٣.

٣٦ ـ سقال: ديزيره: مقاربة تاريخية للفلسفات الأوروبية، الباحث، السنة ٥ العدد الأول، (٢٥)، كانون الثاني ـ شباط ١٩٨٣.

٣٧ ـ : السياب بين إليوت وسيتويل، الفجر، عدد ٣٣، آذار ١٩٨٢.

٣٨ ـ : تجربة وجه يسقط ولا يصل، الفجر، عدد ٢٤، حزيران ١٩٨١.

٣٩ ـ : سوريالية جديدة لواقع أكثر توتراً، الآداب، السنة ٢٩، عدد ٥ ـ ٦، ١٩٨١.

٤٠ ـ سنوبرفيل، جول: مختارات شعرية من جول سوبرفييل، شعر، عدد ٩، كانون الثاني ١٩٥٩.

٤١ ـ سيتويل، ايديث: قصيدتان، تعريب جبرا ابراهيم جبرا، شعر، عدد ٣، صيف ١٩٥٧.

٤٢ ـ شاوول، بول: شوقي أبي شقرا كسارة ومخرب بتواري، النهار، ١٩٧٩/١٠/٢١.

٤٣ ـ : مقابلة: «الحداثة في الشعر العربي»، أجرى الحوار: خلدون الشمعة، المعرفة، السنة ١٨، عدد ٢١٢، تشرين الأول ١٩٧٩.

٤٤ ـ : ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، الآداب، السنة ٢٩، عدد ١١ ـ ١٢، ١٩٨١.

٤٥ ـ شحيد، جمال: «تيل كيل» والبحث عن بعد نقدي جديد، الفكر العربي، عدد ٢٥، كانون الثاني ـ شباط ١٩٨٢.

٤٦ ـ الشريف، جلال فاروق: مقال: ظاهرة الردة في الشعر الحديث، الموقف الأدبي، عدد ١٠٢، ت ١ ١٩٧٩.

٤٧ ـ شمس الدين، محمد علي: عودة ديك الجن إلى الأرض، الآداب، السنة ٣٩، عدد ١ ـ ٢، ١٩٨١.

٤٨ ـ صالح، هاشم: اتركونا أحراراً عندما يتعلق الأمر بالكتابة، مواقف، عدد ٣٦، ١٩٨٠.

٤٩ ـ : البنيوية والحداثة، مواقف، عدد ٣٦، شتاء ١٩٨٠.

٥٠ ـ الصايغ، يوسف: قصيدة «شمة أفيون»، شعر، عدد ٢٣، صيف ١٩٧٢.

٥١ ـ صايغ، جوزيف: مقال: أين الحداثة؟، مجلة مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩.

٥٢ ـ العبد الله، محمد: عن اللغة استئناساً بالمنهج الطائفي، المسيرة، عدد ٢، شباط ١٩٨٠.

٥٣ ـ : بين قتل الأب وقتل الطائفة، المسيرة، عدد ٣، آذار ١٩٨٠.

٥٤ ـ عبود، حنا: مقال: ثورة في الشكل أم ثورة شكلية، الموقف الأدبي، عدد ١٠٩، أيار ١٩٨٠.

٥٥ ـ عقل، سعيد: مقابلة: «مقابلة مع سعيد عقل»، اللواء، ٧ شباط ١٩٧٨.

٥٦ ـ عواد، تيراز: قصيدة: «بيوت العنكبوت»، شعر، عدد ٢٨، خريف ١٩٦٣.

٥٧ ـ عوض، ريتا: في المعاصرة والتراث، الكرمل، عدد ٣، ١٩٨١.

٥٨ ـ غصن، أمينة: بنيوية جاكبسون: دلالة اغسطين ونسبية آنشتاين، الفكر العربي المعاصر، عدد ١٨/١٩، شباط ـ آذار ١٩٨٢.

٥٩ ـ فخر الدين، جودت: قصيدة «لو تضعين قليلاً أوزارك»، الآداب، السنة ٢٨، عدد ٧ ـ ٨، ١٩٨٠.

٦٠ ـ : قصيدة «الرأس»، الآداب، السنة ٢٩، عدد ٣ ـ ٤، ١٩٨٠.

٦١ ـ : قصيدة «نشيد الغراب»، الآداب، السنة ٣٠، عدد ١ ـ ٢، ١٩٨٢.

٦٢ ـ : ينسج للكلام فضاءه البعيد، السفير، ١٩٨٠ (لم أعثر على التاريخ).

٦٣ ـ : نحو رؤيا تتجاوز نفسها باستمرار، مواقف، عدد ٣٦، ١٩٨٠.

٦٤ ـ : قصيدة «على مشارف الغياب»، الآداب، السنة ٢٧، عدد ٦، ١٩٧٩.

٦٥ ـ قباني، نزار: قصيدة بلقيس، المستقبل، السنة ٥، العدد ٢٥٩، ٦ شباط ١٩٨٢.

٦٦ ـ كلوديل، بول: القصيدة ذات الأصوات الثلاثة، شعر، عدد ٦، نيسان ١٩٥٨.

٦٧ ـ لحود، الياس: مقابلة: «في مواجهة مشعوذي الحداثة والتجديد»، الأسبوع العربي، عدد ١٠٩٤، الاثنين ٢٩ أيلول ١٩٨٠.

٦٨ ـ الماغوط، محمد: قصيدة «الرجل الميت»، شعر، عدد ١٠، ربيع ١٩٥٩.

٦٩ ـ مجهول الكاتب: قضايا وأخبار، شعر، عدد ٣٥، صيف ١٩٦٧.

٧٠ ـ المقدسي، انطون: مقاربات من الحداثة، حوار أجراه عادل يازجي، مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩.

٧١ ـ : الصورة العربية للحضارة الغربية، الآداب، عدد ٤ ـ ٥، السنة ٣١، ١٩٨٣.

٧٢ ـ التاعم، عبد الكريم: مقال: في مفهوم الحداثة في الشعر، الموقف الأدبي، عدد ٨٧، تموز ١٩٧٨.

٧٣ ـ نعيمة، ميخائيل: مقابلة: «الموت تدبير رباني جميل...»، أجراها ربيعة أبي فاضل، النهار ١٩٨٤/٣/٢٤.

٧٤ ـ نور الدين، عصام: نظريات في آراء زكي الارسوزي في السياسة، الفكر العربي، عدد ٢٢، ١٩٨١.

٧٥ ـ هارتمان، هولغر: الغضب في الشعر الألماني المعاصر، مجهول المعرب، شعر، عدد ٣٥، صيف ١٩٦٧.

٧٦ ـ يوسف، سعدي: قصيدة «كحول»، الكرمل، عدد ٢، ١٩٨١.

٧٧ ـ : قصيدة «إلى ياسر عرفات»، الكرمل، عدد ٧، ١٩٨٣.

٤ ـ الكتب المعرّبة:

١ ـ باسكيز، أضولفو: البنيوية والتاريخ، تعريب مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط ١، ١٩٨١.

٢ ـ بريتون، اندره: بيانات السريالية، تعريب صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق، ١٩٧٨.

٣ ـ بياجيه، جان: البنيوية، تعريب عارف منيمنة وعارف أوبري، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٧١.

٤ ـ جرين، مارجوري: هيدغر، تعريب مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣.

٥ ـ حوراني، ألبرت: الفكر العربي في عصر النهضة، تعريب كريم عزقول، دار النهار، ط ٣، ١٩٧٧.

٦ ـ خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تعريب لجنة من

أصدقاء المؤلف، دار المشرق، ط ١، ١٩٨٢.

٧ ـ داروين، تشارلز: أصل الأنواع، تعريب اسماعيل مظهر، مكتبة النهضة بيروت ـ بغداد، ١٩٧١.

٨ ـ دوكاسيه، بيير: تاريخ الفلسفات الكبرى، تعريب جورج يونس، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٦٠.

٩ ـ ديكارت، رينيه: مقالة الطريقة، تعريب جميل صليبا، المكتبة الشرقية، ط ٢، ١٩٧٠.

١٠ ـ ديورانت، ول: قصة الفلسفة، تعريب د. فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، ط ٢، ١٩٧٣.

١١ ـ روبينه، أندره: الفلسفة الفرنسية، تعريب جورج يونس، المنشورات العربية (ماذا أعرف؟)، المطبعة البولسية، مجهول التاريخ.

١٢ ـ سارتر، جان بول: الوجود والعدم، تعريب عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، ط ١، ١٩٦٦.

١٣ ـ سايدرز، ن. ك.: ملحمة جلجامش، تعريب محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي، دار المعارف، ١٩٧٠.

١٤ ـ سرو، رينيه ودوندن جاك: هيغل، تعريب جوزيف سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤.

١٥ ـ شرابي، هشام: المثقفون العرب والغرب، مجهول المعرّب، دار النهار، ط ٢، ١٩٧٨.

١٦ ـ شولتز، أوفي: كانط، تعريب د. أسعد رزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٥.

١٧ ـ غارودي، روجيه: البنيوية فلسفة موت الإنسان، تعريب جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٩.

١٨ ـ فاولي، والاس: عصر السريالية، تعريب خالدة سعيد، دار العودة، ١٩٨١.

١٩ ـ كامو، ألبير: أسطورة سيزيف، تعريف أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٩.

٢٠ ـ كريسّون، أندره: برغسون، تعريب نبيه صقر، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٦٢.

٢١ ـ : داروين، تعريب سلمى زياده، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مجهول التاريخ.

٢٢ ـ لكلرك، جيرار: الانتروبولوجيا والاستعمار، تعريب د. جورج كتّورة، كتاب الفكر العربي ٢، معهد الانماء العربي ـ بيروت، ط ١، ١٩٨٢.

٢٣ ـ لويس، جنفياف روديس: ديكارت والعقلانية، تعريب عبده حلو، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٧٤.

٢٤ ـ ماركس، كارل وفريدريك انجلز: مختارات، دار التقدم (موسكو)، مجهول التاريخ.

٢٥ ـ ماكوري، جو: الوجودية، تعريب د. امام عبد الفتاح إمام، مراجعة فؤاد زكريا، عالم المعرفة، ت ١، ١٩٨٢.

٢٦ ـ موروسير، إدوار: الفكر الفرنسي المعاصر، تعريب د. عادل العوا، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٧٨.

٢٧ ـ نيتشه، فريدريك: هكذا تكلم زرادشت، تعريب فليكس فارس، دار القلم، مجهول التاريخ.

٢٨ ـ : أصل الأخلاق وفصلها، تعريب حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨١.

٥ ـ الكتب الفرنسية:

1 - **Baudelaire** (Ch.): Le Spleen de Paris, Livre de Poche classique, L.G.F., 1964.

Bonnefoy, Y: Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve, Poésie Gallimard, nrf, 1970.

3 - **Descartes** (R): Discours de la Méthode, 10/18, Union Générale d'Editions, paris, 1976.

4 - **Hegel** (G.W.F.): Leçons sur l'Histoire de la Philosophie, Gallimard Idées, nrf, 1970.

5 - : Morceaux Choisis, Gallimard Idées, nrf, 1969.

6 - : Science de la Logique, de Hegel, Aubien, Paris, 1976.

7 - **Kierkegaard** (S.): Le Concept de l'Angoisse, Trad. Knud Ferlov et J. Gateau, Gallimard Idées, nrf, 1969.

8 - : Riens Philosophiques, Trad. Knud Ferlov et z. Gateau, Gallimard Idées, nrf, 1973.

9 - **Mallarmé** (S.): Igitur - Divagations - Un coup de dés, éd: Gallimard nrf - Poésie, 1976.

10 - **Massignon** (L.): Kitâb Al-Tawasin, Paris, Paul Geutner, 1913.

11 - **Mounier** (E.): Introduction aux Existantialismes, Gallimard Idées, nrf, 1973.

12 - **Nietzche** (F.): Ainsi Parlait Zarathoustra, Trad. et Pres. Greorges Arthur Goldschmidth, Livre de Poche Classiques 1972.

13 - : Par Delà le Bien et le Mal, 10/18, Union Générale d'Editions, Paris, 1975.

14 - **Plusieurs** Auteurs: Kierkegaard Vivant, Gallimard Idées, nrd, 1966.

15 - **Sartre** (J.P.): L'Etre et le Néant, Gallimard, Tel, 1943.

16 - : La Nausée, Folio, 1974.

17 - **Wahl** (J.): Tableau de la Philosophie Française, Gallimard Idées, nrf, 1972.

٦ ـ الكتب الانكليزية:

1 - **Eliot** (T.S.): Selected Poems, Faber and Faber, 1976.

2 - **Several** Writers: Whitman, Edited by Roy Harvey Pearce, Prenteci - Mall, Englewood Cliffs, N.J., 1962.

٧ ـ الأطروحات:

١ ـ **سقال، ديزيره:** الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير الجامعة اللبنانية/ كلية العلوم الانسانية، الفرع ٢، ١٩٨٣.

٢ ـ : السلطة وأثرها في الابداع الأدبي عند العرب، اطروحة دكتوراه لبنانية باشراف د. وليم الخازن، ١٩٨٨، الجامعة اللبنانية/ كلية العلوم الانسانية، الفرع ٢، الفنار، ١٩٨٨.

الفهرس

مقدمة ٥
تمهيد ٧
* القسم الأول: ١٧
الفصل الأول / أزمة الحضارة ١٨
الفصل الثاني/ الفكر الفني الحديث في الغرب/
الحداثة والبحث عن البعد الثالث ٢٢
* القسم الثاني: ٣١
١ ـ الباب الأول/ الفصل الأول: الوضعان السياسي والحضاري في العالم العربي ... ٣٢
الفصل الثاني/ مواقف تمهيدية ٣٧
الفصل الثالث/ حركة الحداثة ومنجزاتها ٤٢
٢ ـ الباب الثاني/ الفصل الأول/ أزمة الشعر بعد الهزيمة ٥٢
الفصل الثاني/ تجربة الشعر الجنوبي والشعراء اللبنانيين الشباب ٦١
الفصل الثالث/ تجربة الشعر الفلسطيني ٧٣
الفصل الرابع/ الاتجاه الصوفي في الشعر العربي الحديث ٨١
الفصل الخامس/ تيار اللغة الملحمية ٩٢
الفصل السادس/ الرواد في مرحلة ما بعد هزيمة حزيران ٩٧
* القسم الثالث: ١٣١
الفصل الأول/ من الفلسفة المثالية إلى الفلسفة الحديثة ١٣٣
الفصل الثاني/ البعد الحضاري ـ الإنساني للحداثة الغربية ١٥٣
الفصل الثالث/ حركة الحداثة في الشرق العربي ١٥٧
* القسم الرابع: ١٦٥
الفصل الأول/ قصيدة الوزن ١٦٦
الفصل الثاني/ قصيدة النثر ١٨٤
خاتمة ٢٠٨
الدراسات باللغة العربية ٢١٠

المؤلِّف

من مواليد ساقية المسك [قضاء المتن] ١٩٥٨.
تدرّج في دروسه حتى بلغ الجامعة؛ وتخرّج من الجامعة اللبنانية يحمل شهادة «الدكتوراه اللبنانية» (وهي تعادل دكتوراه دولة) سنة ١٩٨٨، وكانت هذه أول شهادة دكتوراه تمنحها الجامعة اللبنانية لطالب فيها. عمل في التدريس، ومارس الصحافة مدة من الزمن.

نشر أبحاثاً عديدة وقصائد في عدد من الصحف والمجلات المعروفة في العالم العربي كمجلة الباحث، والفكر العربي المعاصر، ومواقف، وكتابات معاصرة وغيرها، وله عدد من المؤلَّفات المطبوعة في الشعر «رؤيا لتاريخ أبي عبد الله ـ كتاب الشاهد ويليه كتاب ملوك الطوائف» وفي النقد، وبعضها لا يزال قيد النشر.